DAS DREISCHAUSPIELERGESETZ IN DER GRIECHISCHEN TRAGÖDIE.

DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
BEI DER
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
GROSSHERZOGLICH HESSISCHEN LUDWIGS-UNIVERSITÄT
ZU GIESSEN
EINGEREICHT
VON

HEINRICH KAFFENBERGER
GEBOREN IN GUNDERNHAUSEN.

DARMSTADT
DRUCK VON K. F. BENDER
1911.

Genehmigt durch das Prüfungskollegium
am 11. VII. 1911.

Referent: Dr. Körte.

Meinen

lieben Eltern!

Das griechische Drama der klassischen Zeit war Bühnendrama im vollen Sinne des Wortes. Nicht nur sollte es als ein Teil der religiösen Feier in lebensvoller Darstellung auf die Zuschauer wirken, sondern es sollte auch dem Dichter und seinem Schauspieler den Sieg erringen über die Mitbewerber. Dieser Zweck des Dramas erforderte es, daß der Dichter in engster Fühlung mit der Bühne stand, daß er mit allen Wirkungen und Geheimnissen szenischer Technik vertraut war. Unter diesen Umständen erscheint es seltsam, daß der attische Tragiker sich offenbar manches versagt hat, was einem Stücke zu größerer Wirkung hätte verhelfen können. Die attische Tragödie weist auch zur Zeit ihrer höchsten Vollkommenheit, wenn man sie z. B. mit der gleichzeitigen Komödie oder dem Shakespeareschen Drama vergleicht, höchst selten Ensembleszenen auf, wo eine größere Anzahl von Personen am Dialog beteiligt ist; und lebhaft bewegte Szenen, wo durch raschen Personenwechsel hohe dramatische Wirkungen erzielt werden, hat sie fast ganz verschmäht.

Darin glaubte man lange Zeit die Wirkung des sog. Dreischauspielergesetzes[1]) zu erkennen, dem im wesentlichen die klassische Einfachheit der griechischen Tragödie zu verdanken sei. Man ging aus von der bekannten

[1]) A. Müller: Bühnenaltertümer (Freiburg 1886) p. 170 ff., Th. Bergk: Gesch. der griech. Litt. (1884) III. p. 83, v. Wilamowitz: Herakles I[1] p. 380 ff. 86. 92.

Stelle in Aristoteles' Poetik (IV. p. 1449. a. 11–14), wo Aristoteles über die Entwicklung der Tragödie berichtet: . . . *Καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν. Καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς.*[1]) Auf Grund dieser Stelle nahm man an, daß nach der Einführung des dritten Schauspielers durch Sophokles dem tragischen Dichter durch staatliches Gesetz über die Choregie nur drei Schauspieler zur Verfügung gestanden hätten, die sämtliche Rollen eines Stückes unter sich verteilen mußten und auf diese Weise die vier Stücke desselben Dichters zur Aufführung brachten. Dieses Gesetz fand man in den Stücken bestätigt, da sich in den meisten Fällen die Verteilung der Rollen unter die drei Schauspieler ohne Schwierigkeit durchführen ließ. Das Beste ist darüber gesagt von C. Fr. Hermann: de distributione personarum in tragoediis graecis, Marburg 1840. Besonders eingehend hat er seine Grundsätze dargelegt in der umfangreichen Besprechung von Jul. Richter: „Die Vertheilung der Rollen unter die Schauspieler der griechischen Tragödie" in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik, Berlin 1843, S. 387—436.

Dieser alten Tradition gegenüber hat neuerdings der Amerikaner Kelley Rees (the so-called rule of three actors in the classical Greek drama, Chicago 1908) scheinbar überzeugend geltend gemacht, daß die seitherige Ansicht über die Zahl der Schauspieler in der attischen Tragödie falsch sei, da sie auf Mißverständnis jener Aristotelesstelle beruhe. Er verfolgt die Entwicklung der griechischen Tragödie von ihren Anfängen bis auf Sophokles: da steht anfangs nur 1 Schauspieler dem Chor gegenüber, bei Aischylos sind zuerst nur höchstens 2 Personen am Dialog beteiligt, bei Sophokles aber und

[1]) vgl. Diog. Laert. III. 56 und die Viten des Aischylos und Sophokles. Themistios or. 26, p. 316. d.

nach seinem Vorbild in den späteren Stücken des Aischylos wie auch bei dem jüngeren Euripides 3 Personen. Das ist die höchste Stufe der Vollkommenheit, die die attische Tragödie erreicht hat; darum sagt Aristoteles: *Καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν.* Einen Widerhall der Worte des Aristoteles glaubt Rees in der ars poetica des Horaz zu finden: v. 192 „nec quarta loqui persona laboret“. Richtig erklärt Porphyrio im Kommentar zu dieser Stelle: „tres enim personae tragoediam (itemque comoediam) peragunt; si tamen quarta interponitur, non loqui debet, sed adnuere statimque dimitti“. Also: 3 Personen agieren durch alle Szenen einer Tragödie. Noch deutlicher sagt Diomedes 455 (Keil: Gramm. Lat. I. p. 491): „in Graeco dramate fere tres personae solae agunt, ideoque Horatius ait: nec quarta loqui laboret, quia quarta semper muta“: In den Szenen eines griechischen Dramas agieren meist nur 3 Personen. — Es ist klar, daß es sich bei Horaz und seinen Erklärern nur handeln kann um die Zahl der Personen (personae, *πρόσωπα*), die in einer Szene eines Dramas redend auftreten (agere) dürfen, also um ein ästhetisches Gesetz für die Tragödie. Mit Unrecht faßt aber Rees auch die Stelle des Aristoteles ebenso auf. Bei ihm ist nicht von *πρόσωπα* (personae) einer einzelnen Szene, sondern von *ὑποκριταί* (actores, histriones) die Rede, was so absolut gebraucht nur die Schauspieler überhaupt bezeichnen kann. Wenn es die Schauspieler bezeichnen sollte, die in einer Szene als Darsteller der einzelnen Rollen dem Chor gegenüber treten, so wäre ein entsprechender Zusatz unerläßlich. *Τὸ τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος* kann also nur bedeuten: die Zahl der Schauspieler, die ein Stück aufführen.

Das in der ars poetica ausgesprochene ästhetische Gesetz und das Dreischauspielergesetz haben eines gemein: Nach dem einen dürfen, nach dem andern können in einer Szene nicht mehr als 3 Personen

sprechen. Das ästhetische Gesetz besagt gar nichts für die Zahl der Schauspieler, die zur Aufführung eines Stückes gebraucht wurden: es könnte jede Rolle von einem besonderen Schauspieler gegeben worden sein.

Man sieht aber sofort ein, daß das ästhetische Gesetz nur eine Folgeerscheinung des Dreischauspielergesetzes ist. Denn wenn nur 3 Schauspieler für die Aufführung eines Stückes zur Verfügung standen, so war die natürliche Folge davon, daß nicht mehr als 3 Personen in einer Szene reden konnten.

Dieses ästhetische Gesetz ist erst nachträglich aus der „klassischen" griechischen Tragödie abgeleitet worden, rein äusserlich, ohne innere Begründung. Denn gerade in den technisch vollkommensten Stücken finden wir die Regel aufs Gröblichste verletzt. Aischylos und Sophokles haben in den Eumeniden und im Oidipus auf Kolonos[1]) wirkliche Ensembleszenen geschaffen, wo in der Tat 4 Personen reden, da der Chorführer ganz als Dialogperson empfunden und behandelt wird, gerade wie die Schauspieler. So sagt Aristoteles in der Poetik (18. 1456a, 26.): *Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν.*[2]) Je mehr aber der Chor von seiner ursprünglichen Bedeutung zur Zwischenaktsmusik herabsank und nur dazu diente, während der für den Kostümwechsel nötigen Zeit die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich zu lenken, desto unbedeutender wurde auch die Rolle, die der Chorführer spielte. Seine Sprechverse wurden von den handelnden Personen kaum mehr berücksichtigt, sie dienen vielfach nur zur Markierung der Abschnitte des Schauspielergesprächs; in den späteren Stücken des Euripides fallen sie oft ganz weg (vgl. Listmann S. 14, 42, 59). Die

---

[1]) vgl. Listmann: Technik des Dreigesprächs in der griech. Tragödie. Darmstadt (1910) S. 11/12 und 36.

[2]) vgl. Schol. zu Aisch. Agam. v. 1347 (Weckl.): *πεντεκαίδεκα εἰσὶν οἱ τοῦ τραγικοῦ χοροῦ ὑποκριταί.* Da hier außer dem Chorführer auch die einzelnen Choreuten Sprechverse haben, können auch sie *ὑποκριταί* genannt werden.

Tragödie des Euripides, der sich als der modernste unter den drei Tragikern im späteren Altertum der größten Beliebtheit erfreute, stellte für die Späteren die vollkommenste Form der attischen Tragödie dar. Sie wurde recht eigentlich „klassisch". Aus ihr leitete man deshalb die technischen Regeln für das Drama ab; sie wurde vorbildlich für alles dramatische Schaffen der Folgezeit. So ist auch jenes ästhetische Gesetz vorzüglich aus der euripideischen Tragödie entwickelt, wo der Chorführer eine so untergeordnete Rolle spielte. Es ist eine Frucht der Beschäftigung der Grammatiker und Philologen mit der Tragödie als Buchdrama.[1])

Rees führt als Hauptgrund gegen das Dreischauspielergesetz an, daß es eine ganze Anzahl von Stücken gebe, in denen mit 3 Schauspielern schlechterdings nicht auszukommen sei. Aber nur 4 von den angeführten Szenen stammen aus der Tragodie (Choephoren, Andromache, Oidipus auf Kolonos und Rhesos), etwa 16 andere aus der Komödie.[2]) Die Komödie aber darf bei der Frage des Dreischauspielergesetzes überhaupt nicht in Betracht gezogen werden, da sie eine ganz andere Entwicklung hat, während das Aufsteigen von einem bis zu drei Schauspielern eine Eigentümlichkeit gerade der Tragodie ist. In der Komödie ist die Zahl der Schauspieler (angeblich von Kratinos) auf 3 beschränkt worden[3]); sie war also ursprünglich großer. Aber die Komödie hat sich immer großere Freiheiten gewahrt als die Tragödie.[4]) Zwar ist seit dem Ende des 5. Jahrhunderts eine starke Beeinflussung der Komodie durch die Tragödie bemerkbar;[5])

[1]) Die Scholien, die auf die Alexandriner zurückgehen, kennen das ästhetische Gesetz; vgl. u. S. 19. — Ebenso wohl auch Neoptolemos (die Quelle des Horaz), der der pergamenischen Schule angehörte.

[2]) s. Rees S. 42 unter A und S. 45 unter B.

[3]) Tzetzes: De comoedia bei Kaibel, comicorum graecorum fragmenta I. p. 18, 23.

[4]) vgl. d. Zusammenstellung d. Komödienszenen b. Rees S. 45, B.

[5]) Über die Schauspielerzahl der Komodie vgl. A. Körte: Hermes 39, S. 489/90.

aber wahrscheinlich ist die Komödie nie, auch bei Menander nicht, so starren Gesetzen unterworfen gewesen wie die Tragödie. Je mehr die Komödie das Episodenhafte aufgab und Geschlossenheit der Handlung nach dem Vorbild der Tragödie durchführte, je mehr sie mimisch und deklamatorisch ausgebildete Schauspieler erforderte, desto mehr scheint sie sich auch in der Zahl der Schauspieler dem Tragödienbrauch angeschlossen zu haben. Die gelehrte Theorie, die das ästhetische Gestez aus der Tragödie ableitete, konnte sich so mit einigem Recht auch auf die Komödie berufen.

Die griechische Komödie, die nach solchen Kunstregeln gebildet war, konnte dem Geschmack des römischen Publikums nicht zusagen. Es verlangte derbere Kost: episodenreiche Possenspiele mit lebhafter Handlung waren ihm angemessen. Die griechischen Stücke mußten ihm deshalb erst mundgerecht gemacht werden: „In Graeco dramate fere tres personae solae agunt; at Latini scriptores complures personas in fabulas introduxerunt, ut speciosiores frequentia facerent“, sagt Diomedes (455. Keil. Gramm. lat. I. p. 491). Das ist einer der Gründe, warum die römischen Komiker kontaminiert haben. Vielleicht hat die ästhetische Theorie, die wohl gleichzeitig mit der Philologie in Rom Eingang fand, zur Vernichtung der dramatischen Poesie der Römer nicht unwesentlich beigetragen. Das technische Gesetz machte die Schöpfung lebensfähiger Dramen unmöglich, und die alten Stücke, die von solchen Kunstregeln wohl noch wenig berührt waren, wurden ebendeshalb nicht der Erhaltung für würdig geachtet. Jedenfalls darf man die griechische Komödie, die sich erst nachträglich der Tragödientechnik angenähert hat, nicht gegen das Dreischauspielergesetz der Tragödie ins Feld führen.

Wenn man nun in der Tragödie auf Grund des Dreischauspielergesetzes eine Rollenverteilung durchführt, so treten dabei Eigentümlichkeiten zu Tage, die für unser modernes Gefühl ganz absonderlich, ja barba-

risch erscheinen. Da spielt derselbe Schauspieler, der vorhin noch eine jugendliche Göttin gegeben hat, nunmehr einen greisen Pädagogen, der Darsteller des Orest gibt vielleicht im nächsten Akt die Klytaimestra.[1]) Der moderne Mensch, der die heutigen Bühnengepflogenheiten kennt, kann sich gar nicht frei genug machen von modernen Begriffen, wenn er ein einigermaßen treffendes Bild von einer antiken Aufführung gewinnen will. Wie befremdlich erscheint uns schon die Aufführung unter freiem Himmel, ohne Bühne, die Anwesenheit eines Chores, die Hinterwand, das Ekkyklema, die Schwebemaschine, die Anwendung von Masken, die Sitte, auch Frauenrollen durch Männer spielen zu lassen. Die Voraussetzungen, die für den antiken Dichter und Zuschauer bestanden, sind eben völlig verschieden von den heutigen. Man bedenke, wie reich die Produktion der Dichter war, die für jedes Fest je 4 Stücke lieferten, wie groß die Ausdauer des Publikums, das einen ganzen Tag im Theater sitzend 4 Stücke ansehen und anhören konnte, ja 3 Tage hintereinander dramatischen Aufführungen beiwohnte. Auch die Leistung der griechischen Schauspieler ist von der der modernen recht verschieden. Zwar war durch die Anwendung von Masken eine Hauptarbeit des Schauspielers, die Mimik, bedeutend erleichtert: Die Wirkung in die Ferne erforderte nur große, typische Gesten. Aber trotz alledem blieb es für den Schauspieler eine bedeutende Leistung, einen ganzen Tag hindurch (etwa 10 Stunden)[2]) nur mit kurzen Pausen tätig zu sein.[3]) Wenn Frauenrollen von Männern gegeben wurden, so konnte wohl auch derselbe Schauspieler in demselben

[1]) vgl. Lukian, Nekyom. 16.

[2]) G. Freytag, Technik des Dramas S. 129.

[3]) Ob man aus der Notiz bei Suidas s. v. *Σοφοκλῆς*: *ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι ἀλλὰ μὴ τετραλογεῖσθαι* schließen darf, daß nach Lösung des tetralogischen Zusammenhangs die einzelnen Stücke eines Dichters an verschiedenen Tagen aufgeführt wurden, ist zweifelhaft.

Stück Männer- und Frauenrollen spielen. Das galt für die Tragödie so gut wie für die Komödie. Zum Repertoire des komischen Schauspielers Demetrius gehörten nach Quintilian inst. or. XI. 3. 178 sowohl die „dei et iuvenes et boni patres servique" als auch die „matronae et graves anus". Nur der Gebrauch der Ganzmasken ermöglichte es, daß die Person des Darstellers völlig hinter der dargestellten Person verschwand.[1] Ohne diese Voraussetzungen wäre die Anwendung des Dreischauspielergesetzes auf die Tragödie überhaupt unmöglich.

Wenn das Dreischauspielergesetz für die Tragödie bestand, so müssen die erhaltenen Stücke notwendigerweise Wirkungen der beschränkten Schauspielerzahl aufweisen. Unbedingte Folge des Gesetzes und erster Beweis für sein Bestehen muß natürlich sein, daß sich die erhaltenen Stücke von nur 3 Schauspielern aufführen lassen. Diese Möglichkeit wird im Folgenden erwiesen werden. Für die stummen Rollen sind keine Schauspieler nötig; sie werden von Statisten *(κωφὰ πρόσωπα)* gegeben.[2] Der Dichter verfügte also nur über eine beschränkte Anzahl von Kräften und auch über diese nicht ohne Rücksicht auf ihre Rangverhältnisse und ihre stehenden Fächer: ... *ἐν δράμασι τὰ μὲν τάττει αὐτὸς ὁ ποιητής, τοῖς δὲ χρῆται οὖσιν ἤδη· οὐ γὰρ αὐτὸς πρωταγωνιστὴν οὐδὲ δεύτερον οὐδὲ τρίτον ποιεῖ, ἀλλὰ διδοὺς ἑκάστῳ τοὺς προσήκοντας λόγους ἤδη ἀπέδωκεν ἑκάστῳ, εἰς ὃ τετάχθαι δέον.* (Plotin. III. 2. p. 484 Creuz.) Das konnte natürlich nicht ohne Einfluß bleiben auf den Bau der Handlung und die Szenenfolge. Vor allem mußte der Dichter die Zeit in Anschlag bringen, die der Kostümwechsel in Anspruch nahm.

Ein Meister der Kunst wird die Unzulänglichkeit seines Materials, die Schranken, die ihm gesetzt sind,

[1]) Rees' Vorstellungen von antiken Masken (S. 50 Anm. 4) werden widerlegt durch die bildlichen Darstellungen.

[2]) vgl. Hippokr. Nomos 2,5 *ὡς γὰρ ἐκεῖνοι σχῆμα μὲν καὶ στολὴν καὶ πρόσωπον ὑποκριτοῦ ἔχουσιν, οὐκ εἰσὶν δὲ ὑποκριταί.*

kunstvoll zu verdecken wissen. Er wird innerhalb der gegebenen Grenzen seine Kunst so meisterhaft auswirken, daß jede Spur äußeren Zwanges schwindet. Euripides hat nicht immer dieses hohe Ziel erreicht. So wird denn gerade ein personenreiches Stück seiner Spätzeit wie der Orest, der sich durch seinen Reichtum an effektvollen Szenen großer Beliebtheit erfreute,[1]) geeignete Angriffspunkte für unsere Untersuchung bieten.

Die Person des Pylades erweckt hier unser besonderes Interesse. Er, der schon in der Taurischen Iphigenie zu dramatischem Leben erwacht ist, während wir ihn vorher aus Sophokles' und Euripides' Elektra nur als stummen Begleiter des Orest kennen, nimmt hier als redende und handelnde Person lebhaften Anteil am Dialog. Zur rechten Zeit erscheint er dem hoffnungslosen Orest (v. 725) und steht ihm mit Rat und Tat zur Seite. Ebenso spielt er eine wichtige Rolle im folgenden Akt (v. 1069 ff.), wo er den Plan zur Rache an Menelaos entwirft. Aber im Schlussakt redet Pylades nicht ein einziges Wort. Es ist, als hätte er die Sprache verloren. Selbst als ihn Menelaos fragt (v. 1591): *ἦ καὶ σύ, Πυλάδη, τοῦδε κοινωνεῖς φόνου;* verharrt Pylades in hartnäckigem Schweigen. Da tritt schnell Orest für den Freund ein: (v. 1592): *φησὶν σιωπῶν. ἀρκέσω δ' ἐγὼ λέγων.* Das Schweigen des Pylades mutet hier sehr sonderbar an: es läßt sich aus dem Stück in keiner Weise erklären. Auch kein ästhetisches Gesetz, wonach nicht mehr als 3 Personen sprechen dürften, kann ihn hindern zu reden. Es sind nur 2 redende Personen (Schauspieler) auf der Bühne: Orest und Menelaos. Aber nach einigen Versen (v. 1625) erscheint Apoll. Von nun an sind 3 Personen zugleich am Dialog beteiligt. Da bleibt keine andere Erklärung, als daß Pylades hier nicht reden kann, weil die Zahl der Schauspieler nicht ausreichte, um auch in diesem Akt seine Rolle einem Schauspieler zu geben. Er wird

[1]) Vgl. Hypothesis: *τὸ δρᾶμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμούντων*

durch einen Statisten dargestellt, der durch Maske und Kostüm äußerlich ganz dem Pylades gleicht, der uns in den vorhergehenden Akten begegnet ist, nur daß er nicht reden kann. Der Schauspieler, der ihn vorher darstellte, wird im Schlußakt für eine andere Rolle gebraucht, für die des Menelaos oder des Apollon. Von diesen war keiner vorher zugleich mit Pylades auf der Bühne, so daß wir nicht mit Sicherheit entscheiden können, wessen Rolle der Schauspieler des Pylades nun übernimmt. Es muß also in diesem Schlußakte die Gesamtzahl der verfügbaren Schauspieler beschäftigt sein. Nur 3 Personen sind da, die reden können: also hatte der Dichter nur 3 Schauspieler. Im selben Akte sind aber außer Pylades noch 2 stumme Personen anwesend: Elektra und Hermione. Bei ihnen befand sich der Dichter in der gleichen Lage wie bei Pylades. Auch sie haben vorher gesprochen (v. 1321 ff.); da aber die 3 Schauspieler schon in anderen Rollen beschäftigt sind, müssen auch sie hier *κωφὰ πρόσωπα* sein. Der Dichter brauchte die vielen Personen, um den starken Bühneneffekt des letzten Aktes hervorzubringen, und er empfand wohl selbst das Unnatürliche, daß von den 5 anwesenden Personen: Orest, Menelaos, Pylades, Elektra und Hermione nur Orest und Menelaos reden. Er versucht deshalb durch die Frage des Menelaos die Illusion zu erwecken, daß auch Pylades am Dialog beteiligt sei. Das Bestreben des Dichters ist an sich zu billigen, aber die Ausführung kann man nicht als gelungen bezeichnen. Ins rechte Licht gerückt wird das erst, wenn man die schöne Szene der Aulischen Iphigenie daneben hält, wo Iphigenie durch den Hinweis auf das stumme Flehen des kleinen Orest, der *ἔτι νήπιος* ist (v. 466, 1189), Agamemnon zu erweichen sucht: v. 1245: *ἰδοὺ σιωπῶν λίσσεταί σ᾽ ὅδ᾽, ὦ πάτερ.* Im Orest lässt uns so Euripides durch die ungenügende Verdeckung hindurch die Schranken sehen, die er offenbar gern übersteigen möchte. Wir sehen, daß ein Statist auch nicht *einen* Vers sprechen konnte, denn hier wäre doch mit

wenig Worten zu helfen, und zugleich auch, daß nicht von idealer Selbstbeschränkung des Dichters die Rede sein kann, hervorgegangen aus dem Bestreben, Handlung und Dialog möglichst einfach und übersichtlich zu gestalten, sondern daß bei solcher Härte „Dreischauspielergesetz“ der einzig richtige Ausdruck ist.

In ähnlicher Lage wie im Schlußakt des Orest hat sich der Dichter im Anfang des Stückes befunden. Helena schickt ihre Tochter Hermione mit Opferspenden zum Grab der Klytaimestra. Man sollte erwarten, daß Hermione mit ein paar Worten wenigstens ihrer Bereitwilligkeit Ausdruck verliehe, denn später redet sie doch (v. 1323 ff.). Aber sie geht stumm ab. Außerdem sieht man gar nicht ein, wozu die große Eile nötig ist, mit der sie weggeschickt wird. Helena befiehlt ihr Eile an und gebietet ihr, möglichst schnell wiederzukommen: v. 124/5: *ἴθ', ὦ τέκνον μοι, σπεῦδε καὶ χοὰς τάφῳ | δοῦσ' ὡς τάχιστα τῆς πάλιν μέμνησ' ὁδοῦ.* Damit steht in Widerspruch, daß Hermione erst v. 1313 zurückkehrt. Es ist, als hätte Euripides die Regel befolgt, die Porphyrio bei der Erklärung jenes Horazverses aufstellt (ars poet. v. 192): „si tamen quarta (persona) interponitur, non loqui debet, sed adnuere statimque dimitti“. Aus ähnlichen Stellen mag diese Regel abgeleitet sein. Euripides ist auch hier bemüht, das Fehlen eines vierten Schauspielers möglichst zu verbergen. Der erste Schauspieler ist von Anfang an in der Rolle des schlafenden Orest auf der Bühne, die beiden anderen geben Elektra und Helena. Der Dichter sucht durch eine gewisse Hast über das Schweigen der Hermione hinwegzukommen und läßt dem zu Liebe sogar einen Widerspruch zu.

Es ist bezeichnend, daß Sophokles in einem seiner früheren Stücke durch das Dreischauspielergesetz in ähnliche Schwierigkeiten geraten ist. Im Aias wird Tekmessa, die vorher lebhaften Anteil am Dialog genommen hat, plötzlich stumm. Teukros ist kaum bei der Leiche des Bruders angekommen, so schickt er Tekmessa nach

den Zelten (v. 989), um den kleinen Eurysakes, der dort zurückgeblieben ist, nicht in die Hand der Feinde des Aias fallen zu lassen. Bald darauf kommt Menelaos (v. 1040). Nach ihm treten im Schlußakt noch Agamemnon und Odysseus neben Teukros auf. Kurz nach dem Weggang des Menelaos (v. 1162) bringt Tekmessa das Kind (v. 1168). Aber von jetzt ab ist sie stumm. Teukros vermeidet es, mit Tekmessa zu reden; er spricht zunächst zu dem Kinde, von dem man keine Antwort erwarten kann. So wird die Aufmerksamkeit wenigstens von Tekmessa abgelenkt. Aber es scheint dem Dichter selber peinlich zu werden, daß Teukros nur zu Stummen spricht; so schickt er ihn lieber auch noch weg und zwar unter ziemlich undeutlicher Begründung: *ὑμεῖς τε* (Chor) *μὴ γυναῖκες ἀντ᾽ ἀνδρῶν πέλας παρέστατ᾽, ἀλλ᾽ ἀρήγετ᾽, ἔστ᾽ ἐγὼ μολὼν τάφου μεληθῶ τῷδε, κἂν μηδεὶς ἐᾷ* (v. 1182—84), und läßt den Chor ein Lied singen, bis der Schauspieler des Menelaos den Kostümwechsel vollzogen hat und als Agamemnon auftreten kann. Da kommt sogleich auch Teukros wieder (v. 1223); er hat zufällig Agamemnon kommen sehen. Es soll offenbar vermieden werden, daß nunmehr Agamemnon zu der stummen Tekmessa spricht. Das alles erklärt sich doch nur, wenn es an einem 4. Schauspieler für Tekmessa fehlte. Der Schauspieler, der vorher Tekmessa gegeben hatte, war jetzt für eine der Rollen des Schlußaktes nötig. Sophokles zeigt sich hier noch viel weniger gewandt in der dramatischen Technik als in späteren Stücken. Mit einer gewissen Scheu sucht er den Schwierigkeiten, in die er sich selbst gebracht hat, aus dem Wege zu gehen.

Im Orest des Euripides sahen wir Pylades, sobald es die beschränkte Schauspielerzahl erforderte, in Schweigen versinken. Der Dichter konnte und mußte gerade ihn zurücktreten lassen, weil er Nebenperson ist. Es ist an Pylades gleichsam etwas von seiner langen Tätigkeit als Statist auf der griechischen Bühne haften geblieben. Ähnlich, aber mit ungleich größerer Sorgfalt

ist Euripides in der Taurischen Iphigenie mit ihm verfahren, wo er ihm zum ersten Mal dramatisches Leben verliehen hat. Hier bringt es die Fabel des Stückes mit sich, daß Pylades eine gewisse Rolle neben Orest spielt: er ist nötig, um die Erkennung der Geschwister herbeizuführen. Als die beiden Griechen aus dem Tempel geführt werden, muß Thoas auf Iphigeniens Geheiß sein Haupt verhüllen (v. 1217—18), angeblich, um nicht durch den Anblick des fluchbeladenen Muttermörders befleckt zu werden. Es wird so auf ganz glückliche Weise verhindert, daß Thoas die beiden Fremdlinge anredet. Orest könnte nicht antworten, weil wahrscheinlich sein Schauspieler für die Rolle des Thoas gebraucht wurde. Wenn Orest nicht reden kann, darf es Pylades als der untergeordnetere erst recht nicht. Beide werden von Statisten dargestellt.

Man könnte nun versucht sein, das Schweigen des Pylades bei Aischylos, Sophokles und in Euripides Elektra einfach dem Dreischauspielergesetz zuzuschreiben. Aber das ist nicht erlaubt. Aischylos hat ihn aus der Sage in die Tragödie übernommen, weil er dort schon unzertrennlicher Begleiter des Orest war[1]. Er hat nicht das Bedürfnis gefühlt, Pylades am Dialog teilnehmen zu lassen. Die Handlung der Choephoren ist so eingerichtet, dass Pylades möglichst wenig hervortritt. Im Prolog, wo Orest das Grab seines Vaters begrüßt, bei der Erkennungs- und Begrüßungsszene der Geschwister und bei ihrem Gebet am Grabe Agamemnons erklärt sich sein Schweigen aus der ganzen Situation. Auch im weiteren Verlauf der Handlung findet sich für Pylades keine Gelegenheit zum Eingreifen: Orest ist der Wortführer der Gesandtschaft von Strophios. Nachdem Aigisthos drinnen ermordet ist, stürzt ein Diener heraus, um Klytaimestra zu warnen; v. 835 tritt diese aus ihrem Gemach, und sobald sie weiß, um was es sich handelt, fordert sie das Mordbeil; der Diener eilt hinein, es zu holen. Kaum ist

[1] vgl. Wilamowitz, Hermes XVIII, S. 221, Anm.

er fort (v. 889), so kommt Orest, um auch an der Mutter Rache zu nehmen (v. 892). Aber Klytaimestra versteht es, dem Sohne Ehrfurcht einzuflößen. Die Handlung, die sich bis hierher in rasender Hast entwickelt hat, gerät plötzlich ins Stocken. Orest ist in verzweifeltem Ringen mit sich selbst. Es ist eine Pause voll Hangen und Bangen. Da fällt Orests Auge auf den gerade heraustretenden Pylades. Dem Freunde gibt er die Entscheidung anheim: *Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ' αἰδεσθῶ κτανεῖν;* (v. 889). Da, im Augenblick der höchsten Spannung bricht Pylades das lange gewahrte Schweigen (v. 900—903). Mit wenigen Worten gibt er als der „apollinische Mahner" den Ausschlag. In dieser Szene zeigt sich Aischylos als der geniale Dramatiker. Es ist bewundernswert, wie er bei dem lebhaften Personenwechsel mit seinen drei Schauspielern auszukommen versteht. Der Diener muß v. 889 schnell abgehen, weil sein Schauspieler schon v. 899 wieder als Pylades auftreten muß. Deshalb ist das wirkungsvolle Motiv erfunden, daß Klytaimestra das Beil verlangt, deshalb das Zaudern des Orest im entscheidenden Augenblick. Der Schauspieler hat so von v. 889 bis 899 genügend Zeit, den Kostümwechsel zu bewerkstelligen. Hier war der Kostümwechsel, da es sich um zwei Männerrollen drehte (Diener, Pylades), sicherlich einfacher als in Euripides' Orest, wo für den bei v. 1366 auftretenden Phryger nur der Schauspieler der Elektra oder Hermione in Betracht kommen konnte, die beide bei v. 1352 abgehen. Aber möglich muß er auch hier gewesen sein, da wir gerade hier mit Sicherheit nachweisen können, dass ein vierter Schauspieler nicht vorhanden war. Eine solche Lebhaftigkeit der Handlung wie in dieser Choephorenszene hat die griechische Tragödie nie wieder erreicht, dank der beschränkten Schauspielerzahl [1]).

[1]) Auf diese Weise scheiden die Choephoren aus der Zahl der 4 Tragödien aus, die Rees als Gegenbeweis gegen das Dreischauspielergesetz anführt.

Der Scholiast hat also recht, wenn er zu v. 899 bemerkt: *μετασκευάσεται ὁ ἐξάγγελος εἰς Πυλάδην.* Aber die folgenden Worte: *ἵνα μὴ δ' λέγωσιν*, sind offenbar späterer Zusatz, entstanden auf Grund des ästhetischen Gesetzes, daß in einer Szene nicht mehr als 3 Personen reden dürften. Gerade an dieser Stelle tritt aber die Unhaltbarkeit des ästhetischen Gesetzes deutlich zu Tage: der Diener könnte ja verstummen, sobald Pylades auftritt; dann wäre doch vermieden, daß mehr als 3 Personen reden. Also in dem Zusatz ist gar kein triftiger Grund dafür enthalten, daß der *ἐξάγγελος* sein Kostüm wechseln muß. Der einzige Grund, warum er es tut, ist der, daß für Pylades kein 4. Schauspieler nötig wird. Der Zusatz: *ἵνα μὴ δ' λέγωσιν* erbringt den Beweis für die oben ausgesprochene Vermutung, daß das Gesetz über die Zahl der redenden Personen durch Unkenntnis der attischen Bühnenverhältnisse entstanden ist, rein durch gelehrte Theorie abgeleitet aus der Tragodie als Buchdrama. Pylades hat mit jenen 3 Versen (v. 900—902) seine Schuldigkeit getan. Aischylos läßt ihn für den weiteren Verlauf der Trilogie verschwinden, wie Sophokles die Ismene oder Chrysothemis, weil er ihn nicht mehr braucht. Das ist nicht so auffällig, als wenn Pylades in Euripides Orest unerwarteter Weise auf einmal zu Schweigen verurteilt wird.

Vorsichtig hält Sophokles in der Elektra die Person des Pylades im Hintergrund. In der Eingangsszene hatte er für Pylades keinen Schauspieler mehr übrig, da durch die kunstvolle Verknüpfung dieser mit der Klagescene der Elektra alle verfügbaren Kräfte für die Rollen Orests, des Pädagogen und der Elektra vergeben sind. Sophokles hat wahrscheinlich daraus die Folgerung gezogen, daß es besser sei, den Pylades überhaupt schweigen zu lassen, als mit der beschränkten Schauspielerzahl in Konflikt zu geraten. So kann Pylades, der stumme, treue Begleiter des Orest, im ganzen Stück von einem Statisten dargestellt werden. Und doch ist seine Rolle

nicht so wirkungslos, daß man ihn als unsophokleisch aus dem Stück entfernen dürfte.[1]) Er wird hie und da geschickt zum Dialog zugezogen (v. 15/16, 21, 1369/70, 1373), aber es handelt sich immer um Aufforderungen, die nicht allein an ihn gerichtet sind; da ist es nicht auffällig, wenn andere Personen das Wort ergreifen.

In der Prologszene der Euripideischen Elektra hält Orest dem Pylades einen langen Vortrag über sein Vorhaben, den dieser stumm mit anhört (v. 82—106). Der Dichter sucht zwar dadurch, daß er den Pylades durch Orest wiederholt anreden läßt, den Anschein des Dialogs zu erwecken (v. 82, 111), aber ein wirkliches Gespräch kann er nicht gestalten; er hat seine Schauspieler schon für die Rollen des Bauern, der Elektra und des Orest ausgegeben. Elektra und der Bauer sind gerade abgegangen (v. 78 und 81), als Orest und Pylades auftreten (v. 82). In den folgenden Szenen ist Pylades wieder ganz der stete, stumme Begleiter des Orest wie bei Sophokles. Aber am Ende des Stückes befindet er sich in wenig natürlicher Situation. Orest nimmt Abschied von der Schwester und von Pylades, aber dieser hat kein Wort des Abschieds für den Freund (v. 1340 ff). Die drei Schauspieler sind in Anspruch genommen für die Rollen des Orest, der Elektra und des einen der Dioskuren (v. 1240). Der andere ist Statist wie Pylades. Es redet natürlich nur ein deus ex machina. Aber Kastor und Pollux sind durch die Sage untrennbar verbunden, wie die Brüder Demophon und Akamas in Euripides' Herakliden (v. 118 f). Ihre Verbindung ist noch enger als die des Freundespaares Orest-Pylades. Um so eher kann einer von ihnen stumm sein.

Ein Statist ist auch in Sophokles Trachinierinnen für die Rolle der Jole verwandt (v. 225 ff). Sie *kann* nicht sprechen, weil kein Schauspieler für sie da war. Die drei verfügbaren sind für Deianeira, Lichas und den

[1]) vgl. G. Kaibel: Sophokl. Elektr. S. 69, zu v. 15/16; gegen Schneidewin-Nauck: Sophokl. Elektra (V. Bd.)[9] S. 40.

Boten nötig. In der Dichtung *darf* sie nicht sprechen, weil ihr der Schmerz über ihr Geschick den Mund verschließt (v. 320 ff.). Die stumme Kriegsgefangene, die der liebevollen Annäherung Deianeiras gegenüber teilnahmslos in Schmerz versunken steht, war des Mitgefühls der Zuschauer ebenso sicher, wie die Kassandra des Aischylos in ihrem trotzigen Schweigen. Meisterhaft hat hier Sophokles die Schwäche der attischen Bühne, die beschränkte Schauspielerzahl, durch psychologische Begründung verdeckt.

Solcher Tiefe der Begründung hat Euripides in ähnlicher Lage in der Alkestis nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen. So altertümlich ist hier die Dialogtechnik [1]) und so einfach die Anlage der Handlung, daß man glauben konnte, das Stück sei durch nur zwei Schauspieler aufgeführt worden. [2]) Nur im Schlußakt sind drei Personen zugleich auf der Bühne: Herakles führt dem Gastfreund die Gattin wieder zu, die er dem Tode abgerungen hat. Aber statt daß Alkestis, wie man erwarten sollte, ihrer Freude, dem Leben und dem Gatten wiedergegeben zu sein, Ausdruck verliehe, ist sie stumm; selbst auf die Anrede Admets v. 1133 erwidert sie kein Wort. Befremdet durch ihr Schweigen fragt Admet v. 1143: *τί γάρ ποθ' ἥδ' ἄναυδος ἕστηκεν γυνή;* Da klärt ihn Herakles auf: Sie darf 3 Tage nicht reden, sie muß erst dem Leben neu geweiht werden. — So sagt der Dichter. In Wirklichkeit aber brachte es die Verteilung der Rollen mit sich, daß derselbe Schauspieler im Anfang die Alkestis, im zweiten Teil den Herakles gab. Wenn also Alkestis gleichzeitig mit Herakles auftrat, mußte sie von einem Statisten dargestellt werden. Euripides hat hier wie in der oben geschilderten Szene der Taurischen Iphigenie etwas willkürlich von dem Rechte der dichterischen Freiheit Ge-

[1]) vgl. Listmann, S. 39

[2]) vgl. Elmsley, Class. Journ. XVI, 435. — A. Müller, Szen. Fragen zur Alkestis des Euripides, Hannover 1880, S. 4.

brauch gemacht, indem er seinen stummen Personen das Mäntelchen eines religiösen Schweigegebotes umgehängt hat. Die Heroenwelt, in die er uns versetzt, machte ihm dies Mittel möglich und dem Zuschauer unauffällig. Aber es war für Euripides, der die Heroen empfinden und denken läßt wie Menschen seiner aufgeklärten Zeit, doch nichts mehr als ein bequemer Ausweg.

Sophokles' letztes Werk, der Oidipus auf Kolonos, zeichnet sich durch hochentwickelte Dialogtechnik aus (Listmann, S. 35 f.). In den meisten Szenen sind alle 3 Schauspieler tätig. Diese reichliche Ausnutzung aller Kräfte erforderte hohes technisches Geschick, um Personenverschiebung und Kostümwechsel aus der Entwicklung der Handlung zu begründen. Da Oidipus und Antigone fast ständig auf der Bühne sind, konnte nur der 3. Schauspieler für die übrigen Rollen in Betracht kommen. Ismene wird v. 509 entfernt; sie soll den Eumeniden im Haine das Versöhnungsopfer für den blinden, schwachen Vater darbringen. (Es ist der Beachtung wert, wie fein hier im Gegensatz zu Euripides das religiöse Motiv aus der Handlung und der Stimmung des ganzen Stückes begründet ist.) V. 549 tritt Theseus auf, er wird wohl von dem nach v. 509 freigewordenen Schauspieler der Ismene dargestellt. Diese Annahme wird später bestätigt: Theseus hat den Thebanern die beiden Töchter des Oidipus wieder abgejagt und bringt sie dem Vater zurück (v. 1096). Solange Theseus anwesend ist, redet Ismene kein Wort, sie ist *κωφὸν πρόσωπον*, da ihr Schauspieler für die Rolle des Theseus gebraucht wird. Theseus geht bei v. 1210 ab, und bei v. 1249 (also wie oben 40 Verse nach Ismenes Weggang) tritt Polyneikes auf. Auch seine Rolle fällt dem Schauspieler der Ismene zu, die infolgedessen, wie in der vorigen Szene, so auch hier, stumm ist, weil ein Statist ihr Kostüm und ihre Maske trägt. Zwischen v. 1446 und 1500 verwandelt sich der Schauspieler von Ismene-Theseus-Polyneikes wieder in Theseus zurück. Auch während dieser Zeit schweigt Ismene; das

ist entscheidend: denn hier sind nur Oidipus und Antigone anwesend. Hier kann man also Ismenes Schweigen nicht, wie es in den beiden vorausgehenden Szenen möglich wäre, durch das ästhetische Gesetz erklären. Nach v. 1555 bleibt nur der Chor zurück. Antigone, Ismene und Theseus geleiten den greisen Dulder zur letzten Ruhestätte. — Jetzt kann man sich auch erklären, warum Sophokles mit Oidipus und Theseus auch Antigone und Ismene abgehen läßt, die doch weder zur Führung des Vaters notwendig sind (v. 1544 ff.), noch auch wie Theseus bei der wunderbaren Entrückung des Oidipus zugegen sein dürfen (v. 1640 ff.): Der Abschied konnte nicht gut auf der Bühne dargestellt werden. Da Ismene stumm bleiben mußte, so wäre er sehr einseitig ausgefallen. Es wird so eine mißliche Lage vermieden, wie wir sie am Schluß von Euripides' Elektra angetroffen haben (S. o. S. 20). Aber der Bote hat für seinen Bericht nur den allein zurückgebliebenen Chor zum Zuhörer, was indessen nicht auffällig ist, da dieser im ganzen Stück recht aktiv auftritt. — In der Schlußszene scheint die Übertragung der Rollen der Ismene und des Theseus auf denselben Schauspieler undurchführbar. Antigone und Ismene treten nach dem Abgang des Boten (v. 1669) auf, beide haben lyrische Verse, und v. 1751 kommt auch noch Theseus dazu, mit dem Antigone die Schlußanapaeste teilt. Also hier sind Ismene und Theseus zusammen auf der Bühne, und sie reden beide — aber nacheinander. Ich vermute aus der Anlage dieser ganzen Gesangspartie (v. 1670—1779), daß für die Rolle der Ismene auch hier kein Schauspieler benutzt wurde, sondern daß der Schauspieler, der im Anfang ihre Rolle gespielt hatte, nun den Boten und Theseus gab. Der Bote geht nach v. 1669 ab, wie jeder tragische Bote, der seine Aufgabe erfüllt hat. Sogleich treten die beiden Oidipustöchter auf, Ismene durch einen Statisten dargestellt. Theseus ist offenbar nicht dabei (v. 1668). Es folgt Wechselgesang zwischen Antigone und dem Chor (v. 1670—87). Unterdessen hatte

2*

der Schauspieler des Boten Zeit, hinter die *σκηνή* zu gelangen, von wo aus er für Ismene sang, während der Statist vor der *σκηνή* den mimischen Teil ihrer Rolle ausübte. Zunächst hat Ismene nur 3 Verse: 1688—90. Danach hat der Schauspieler bis v. 1714 Zeit, sich für die Rolle des Theseus umzukleiden. Zwischen v. 1715—19 singt er wieder 3 Verse, wie vorher, dann folgt lebhaftes Duett zwischen Antigone und Ismene (v. 1742—36), von dem Schauspieler der Ismene hinter der Bühne (vgl. u. S. 25) gesungen, von v. 1737—49 entsprechendes Duett zwischen Antigone und dem Chor. Unterdessen hat Theseus den Weg von der *σκηνή* durch die *πάροδος* zurückzulegen. Mit v. 1752 tritt er auf. (Es ist wohl anzunehmen, daß lyrische Verse längere Zeit beanspruchten, als gesprochene.) So erklärt es sich, warum Theseus nicht sogleich bei v. 1670 mit den Schwestern zusammen auftreten kann, und warum Ismene verstummt, sowie Theseus sich nähert. Daß Theseus später auftritt, ist aber nicht nur bühnentechnisch notwendig, sondern auch innerlich begründet. Er hat Oidipus weiter begleitet als die Übrigen, so kann er auch später zurückkommen. Antigone wendet sich jetzt erst mit ihrer Bitte an ihn (v. 1754 ff.), weil er vorher nicht da war. Ist diese Vermutung richtig, so hätte hier Sophokles durch geschickte Verteilung der Verse an die einzelnen Personen und durch kunstvoll respondierende Anlage der Gesangspartieen die technischen Schwierigkeiten dieser Szene glücklich verdeckt. Vielleicht aber kommt man mit der gewöhnlichen Rollenverteilung leichter über die Schwierigkeit hinweg, indem man dem freigewordenen Schauspieler des Oidipus die Rolle der Ismene oder des Theseus überträgt. Daß es wirklich vorkam, daß *eine* Rolle nötigenfalls von *verschiedenen* Schauspielern gegeben wurde, wird noch nachgewiesen werden (vgl. u. S. 42). — Übrigens ist die Annahme, daß eine stumme Person auf der Bühne eine Rolle mimisch darstellt, während der Sänger für sie hinter der Szene singt, gar nicht so abenteuerlich, wie es im

ersten Augenblick scheint. Man nimmt ja auch ohne Bedenken an, daß die Kinderrollen bei Euripides, wenn etwas zu singen war (und es handelt sich fast immer um Singverse, außer in der Medea), auf ebensolche Art dargestellt wurden. Daß dabei wirkliche Kinder auftraten, beweisen die bildlichen Darstellungen von Tragödienszenen[1]. Diese Arbeitsteilung ist dann bei den Römern fast zur Regel geworden, so daß es als Ausnahme erscheint, wenn der Schauspieler Aesopus das Canticum des Teucer in Accius Eurysaces selbst vortrug (Cicero pro Sestio 120 f.).[2]) Da die griechischen Schauspieler in solchen Fällen wahrscheinlich von den an das Bühnenhaus zu beiden Seiten angebauten Paraskenien aus deklamierten und sangen, geht vielleicht auf diesen Bühnenbrauch die Nachricht des Pollux über das *παρασκήνιον* zurück (IV. 109 f.): *ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα.*[3]) Selbst auf unseren Bühnen war dieses Verfahren nicht unerhört, so daß bei einer Aufführung der Preciosa „in den Kulissen von einer Sängerin gesungen wurde, während Preciosa auf der Szene dazu die Gesten machte" (K. Fr. Hermann, Berl. Jahrb. 1843, S. 407 Anm.) Ueber einen ähnlichen Fall aus der Zeit von Goethes Theaterleitung in Weimar berichtet Lewes (Goethes Leben und Schriften II. Bd. Berlin 1857, S. 209): „Zu welchen Mitteln aber bei einer so kleinen und unzureichenden Gesellschaft die Direktion ihre Zuflucht nehmen mußte, mag eine kleine Anekdote zeigen. Die Zauberflöte sollte aufgeführt werden, indeß die Königin der Nacht lebte so offenbar in einer glücklichen Ehe, daß sie unmöglich auftreten konnte; eine andere Sängerin war aber nicht zu haben, und in dieser Verlegenheit ließ Goethe jene Dame hinter den Coulissen singen und ihre

[1]) Baumeister: Denkmäler 3. S. 1852.

[2]) S. Reisch in Pauly-Wissowas Realencycl. III. 2. S. 1497.

[3]) Vgl. O. Müller, Litt. II. p. 146, A. 4. — A. Müller: Bühnenalt. S. 177/8.

Rolle auf der Bühne von einer Schauspielerin pantomimisch darstellen." [1]) Im griechischen Theater war derartiges bei der großen Entfernung des Standortes der Schauspieler vom Zuschauerraum noch eher möglich.

Ein Kind hat lyrische Vers ein Euripides' Andromache. Dadurch hat es den Anschein, als seien hier wirklich einmal vier redende Personen zugleich auf der Bühne. [2]) Von v. 494 ab sind Andromache, ihr Knabe und Menelaos da, nach v. 545 kommt Peleus dazu. Sobald die 4. Person auftritt, spricht der Knabe kein Wort mehr. Das scheint für ein ästhetisches Gesetz zu sprechen. Aber zwischen dem letzten Wort des Knaben und dem ersten des auftretenden Peleus liegen 10 Verse des Menelaos und des Chors (v. 537—546). Der 3. Schauspieler, der bereit ist, als Peleus aufzutreten, singt hinter der *σκηνή* die Verse des Knaben, dann hat er 10 Verse Zeit, um durch die *πάροδος* in die Orchestra zu gelangen. Entscheidend spricht für diese Ansicht [3]) die Tatsache, daß überall, wo ein Knabe bei Euripides singt oder spricht (nie läßt er Mädchen reden), einer der drei Schauspieler dafür frei ist. (Vgl. Medea v. 1271 ff., Alkestis v. 393 ff). Ein einzelner Knabe sang also in Wirklichkeit nicht in der Tragödie, wohl aber ein Knabenchor, wie in den Hiketiden (v. 1123 ff.). Wenn die Frauenrollen von Männern gesprochen und gesungen wurden, so war es auch bei Knabenrollen möglich. — So scheidet die Andromache als zweite aus der Zahl der vier Tragödien aus, die Rees gegen das Dreischauspielergesetz anführt. [4])

Nun gibt es Kinder in der Tragödie, die in so unmündigem Alter gedacht sind, daß sie noch nicht vernünftig reden und noch getragen werden müssen, wie der kleine Orest in der Aulischen Iphigenie. Man nimmt hier

[1]) Die Kenntnis dieser Stelle verdanke ich Herrn Prof. Körte.

[2]) Rees, S. 43. Anm. 2.

[3]) Devrient: Das Kind auf d. ant. Bühne p. 8 (Weimar, 1904).

[4]) Rees S. 42/3. vgl. o. S 9.

wohl mit Recht an, daß eine Puppe für das Kind auf die Bühne gebracht wurde.[1]) Dementsprechend gibt es auch in der aischyleischen Tragödie eine Figur, die wegen ihrer Größe und der Lage, in der sie sich befindet, auch nur durch eine Puppe[2]) dargestellt werden konnte: der P r o m e t h e u s. Als Titane mußte er von übermenschlicher Größe sein (Schol. zu v. 74: *διὰ τὸ „χώρει κάτω" τὸ μέγεθος ἐνέφηνε τοῦ δεσμευομένου θεοῦ.*), auf Zeus' Befehl wurde er grausam angeschmiedet. (v. 56, 64/65: *ἀδαμαντίνου νῦν σφηνὸς αὐθάδη γνάθον στέρνων διαμπὰξ πασσάλευ' ἐρρωμένως.* v. 76: *ἐρρωμένως νῦν θεῖνε διατόρους πέδας.*) Es ist m. E. ganz unmöglich, daß ein Schauspieler, auf solche Art gefesselt, das ganze Stück hindurch in dieser Lage deklamierte. Wenn Prometheus reden sollte, mußte ein Schauspieler hinter der Felsenwand, an der die Puppe befestigt war, hervorsprechen. Bei der Anschmiedung waren außer Hephaistos, dem Schmiede, noch andere Personen nötig, um die gewaltige Puppe zu schleppen und festzuhalten. Kratos und Bia, Kraft und Gewalt in eigner Person, hat Zeus gesandt, um den trotzigen Titanen zu überwältigen. Bia richtet schweigsam den Auftrag aus, sie ist *κωφὸν πρόσωπον*, nur Hephaistos und Kratos reden; Prometheus ist während der ganzen Szene stumm. — Vielleicht darf man auch aus den Scholien schließen, daß Prometheus wirklich durch eine Puppe dargestellt wurde. In dem Scholion zu Prometheus v. 12: *ἐν παραχορηγήματι αὐτῷ εἰδωλοποιηθεῖσα Βία* steckt m. E. eine ältere Notiz, in der Prometheus als *εἰδωλοποιηθείς* bezeichnet wurde. Da Aischylos Kratos und Bia als mythische Personen aus Hesiods Theogonie v. 385 übernommen hat, so wird *εἰδωλοποιηθεῖσα Βία* nicht die *verkörperlichte* Kraft heißen, sondern *Βία* durch ein „*Idol*" dargestellt. Bia, durch ein Bild dargestellt, hätte in der Tragödie doch gar keinen Daseinszweck. Unser Scholiast fand in dem Kommentar,

[1]) Devrient S. 10.

[2]) So zuerst Welcker, Trilog. S. 30. Vgl. A. Müller, Bühnenalt. S. 175, Anm. 2. N. Wecklein, Prometheus (1872) Einl. S. 10.

den er auszog, wahrscheinlich zwei verschiedene Bemerkungen vor: eine etwa zu v. 1 in der oben angedeuteten Fassung über Prometheus, eine zweite zu v. 12: *ἐν παραχορηγήμασιν αὐτῷ Βία*, vielleicht mit einem ähnlichen Zusatz wie Schol. Eumen. 573: *μηδαμοῦ διαλεγομένη*. Der Scholiast schloß nun etwa so: daß Prometheus ein *εἴδωλον* gewesen sei, ist ganz ausgeschlossen, er redet ja nachher. Aber zu Bia, die stumm ist und offenbar in der ganzen Szene nichts tut, könnte das passen. So vereinigte er die beiden alten Notizen und gab ihnen die neue Gestalt, als Schol. zu v. 12. Daß das wirklich so ähnlich gewesen sein muß, geht aus dem Schol. zu v. 74 hervor: *διὰ τὸ „χώρει κάτω“ τὸ μέγεθος ἐνέφηνε τοῦ δεσμευομένου θεοῦ*. Von außerordentlicher, göttlicher Größe zu reden, hat doch nur Sinn, wenn man an eine künstlich verfertigte, *große Figur* denkt. Der spätere Scholiast hat das einfach abgeschrieben. Also Prometheus ist wirklich Puppe. — Da man im weiteren Verlauf des Stückes mit zwei Schauspielern auskommt, so liegt die Vermutung nahe, daß auch die Eingangsszene von nur zwei Schauspielern gespielt wurde. Der eine der beiden Schauspieler müßte also Zeit haben, um hinter die *σκηνή* zu gelangen, so daß er von dort aus für Prometheus reden kann. In der Tat geht Hephaistos schon nach v. 81 ab, und da man sich nach v. 87, wo Kratos und Bia weggehen, eine kleine Pause denken muß, so wird der Schauspieler des Hephaistos wohl genügend Zeit gehabt haben, um hinter die Felswand zu kommen. — Kaum eine Szene der aischyleischen Tragödien verrät so wie diese das technische Können des Dichters. Trotz der bedeutenden technischen Schwierigkeiten ist eine großartige Wirkung erreicht. Trotzig und schweigsam erträgt Prometheus die gräßlichen Schmerzen, selbst den mitleidigen Hephaistos würdigt er keines Wortes: das ganze Göttergeschlecht ist ihm verhaßt (v. 975). Hephaistos geht sogleich nach Erledigung seines Auftrages ab, um das Elend des verwandten Gottes (v. 39)

nicht länger mitansehen zu müssen. Aber Kratos kann es sich nicht versagen, den gestürzten Gott zuletzt noch zu schmähen, bis auch er sich entfernt. — In die Zweischauspielerperiode der griechischen Tragödie gehören außer den Hiketiden, Persern und dem Prometheus auch die Sieben gegen Theben, da der Herold in die Schlußszene erst durch Ueberarbeitung gekommen ist.[1]) Daß man berechtigt ist, von einer „Zweischauspielerperiode" zu reden, geht aus der Vita des Aischylos hervor (p. 121, 79 Westerm.): *ἐχρήσατο δ' ὑποκριτῇ πρώτῳ μὲν Κλεάνδρῳ, ἔπειτα καὶ δεύτερον αὐτῷ προσῆψε Μυννίσκον τὸν Χαλκιδέα· τὸν δὲ τρίτον ὑποκριτὴν αὐτὸς ἐξεῦρεν, ὡς δὲ Δικαίαρχος ὁ Μεσσήνιος, Σοφοκλῆς.* Der Name des Mynniskos, der auch auf Grund anderer Zeugnisse in diese Zeit zu setzen ist,[2]) bürgt für die Richtigkeit dieser Nachricht. Aus ihr folgt aber auch, daß unsere Auffassung der Aristotelesstelle die richtige ist. Der Dichter der Zweischauspielerperiode war natürlich ähnlich an die Zahl seiner Schauspieler gebunden wie der spätere durch das Dreischauspielergesetz.

Der attische Tragiker mußte sich also bei der Gestaltung einer Szene dessen bewußt sein, daß er nicht mehr als drei Personen reden lassen konnte. Aber auch auf den Aufbau des ganzen Stückes erstreckte sich die Wirkung des Dreischauspielergesetzes. Auch hier war viel bewußte Arbeit des Dichters nötig. Personen, die von demselben Schauspieler dargestellt werden sollten, durften auf der Bühne nicht zusammentreffen, wenn nicht die eine stumm sein sollte; was oft bedenklich werden konnte, wie wir sahen. Je mehr Personen der Dichter in einem Stück auftreten ließ, desto mehr mußte er darauf bedacht sein, die Handlung und die dazu nötigen

[1]) v. Wilamowitz: Drei Schlußszenen griech. Dramen I. II. (Sitzungsbericht der k. preuß. Akad. der Wissensch. XXI. 1903.)

[2]) vgl. O'Connor: Chapters in the history of actors and acting in ancient Greece (Chicago 1908) S. 117/8.

Personen so auf die einzelnen Szenen zu verteilen, daß die Schauspieler Zeit hatten, sich für andere Rollen umzuziehen. So konnte es vorkommen, daß eine Person unbedingt entfernt werden mußte, damit ihr Schauspieler für eine andere Rolle frei wurde, ohne daß die Entfernung dieser Person aus der Handlung genügend begründet war. Natürlich darf man solche Fälle nicht da suchen, wo die Verschiebung der Personen so logisch aus der Handlung begründet ist, wie etwa im König Oidipus, wo es niemand zum Bewußtsein kommt, daß der Dichter überhaupt durch äußere Dinge beschränkt war.

Durch primitive Dialogtechnik erweisen sich als frühestes Drama des Aischylos die Hiketiden.[1]) Auch in anderer Beziehung zeigt das Stück technische Unvollkommenheit. Da Danaos in der Ferne die Aigyptossöhne heransegeln sieht (v. 710 ff), eilt er in die Stadt der Argiver, um Hilfe zu holen (v. 775). Die Ägypter landen aber früher, als er berechnet hat (v. 764 ff). Der Herold ist gerade im Begriff, die Töchter des Danaos mit Gewalt fortzuschleppen, da erscheint zur rechten Zeit der Argiverkönig und verjagt ihn (v. 953). Danaos selbst, der den König von der drohenden Gefahr benachrichtigt hat, kommt erst bei v. 980 wieder. Warum er nicht gleich mit dem König kommt, ist durch nichts begründet. Es widerspricht sogar seinen eigenen Worten: *ἐγὼ δ' ἀρωγοὺς ξυνδίκους θ' ἥξω λαβών* (v. 726). Bei der Gefahr, in der seine Töchter schwebten, ist das unbegreiflich. Ihre Angst (v. 734 ff: *παροίχομαι, πάτερ, δείματι*) hätte den Vater zu eiliger Rückkehr anspornen müssen. Aber wenn man bedenkt, daß dem Dichter nur zwei Schauspieler zur Verfügung standen, sieht man sofort ein, daß Danaos solange wegbleiben mußte, bis der ägyptische Herold entfernt war. Es ist auch für die nötige Zeit gesorgt, damit der Schauspieler des Danaos sich für die Rolle des Heroldes und dann wieder für die des Danaos umkostümieren konnte (v. 776—835 u. 953—979). Der

[1]) Listmann, S. 2 f.

eine Schauspieler gab also den Danaos und den ägyptischen Herold, der andere nur den König der Argiver.

In den **Persern** gebietet der Geist des Dareios der Mutter des Xerxes, im Schlosse königlichen Schmuck zu holen und ihn dem Sohne entgegenzubringen, da er im Schmerze sein Gewand zerrissen habe. (v. 833/4.) Atossa verspricht es, aber der Dichter läßt bei ihren Worten schon durchblicken, daß man auf ihr Wiedererscheinen nicht zu warten braucht: *ἐπαντιάζειν παιδὶ μου πειράσομαι* (v. 850) (*καὶ παῖδ', ἐάν περ δεῦρ' ἐμοῦ πρόσθεν μόλῃ, παρηγορεῖτε, καὶ προπέμπετ' ἐς δόμους* (v. 529/30 hinter v. 851!)[1]) Kein innerer Grund spricht dagegen, daß Atossa auch im Schlußakt auftreten könnte. Wider ein Klageduett zwischen Xerxes und Atossa spräche kein Bedenken. Aber der Dichter hatte wohl von vornherein die Absicht, Atossa und Xerxes als die schwierigeren Rollen (Xerxes hat nur lyrische Verse) dem besseren von seinen zwei Schauspielern zu geben. Es liegt also an der noch weniger entwickelten dramatischen Technik der beiden frühesten Stücke des Aischylos, wenn Danaos ohne Grund zu spät und Atossa überhaupt nicht mehr zurückkommt, die doch vorher den Weg zum Palast und von dort wieder zum Schauplatz während 66 Versen zurücklegen konnte (Perser v. 523—597.)

In den **Herakliden** des Euripides hat der Mangel an Schauspielern manche ungeschickte Situation verursacht. So muß der Dichter schon im Anfang die Trennung der Kinder des Herakles voraussetzen. Jolaos und die Knaben sitzen schutzflehend an den Stufen des Altars. Alkmene mit den Mädchen ist drinnen im Tempel (v. 43): *νέας γὰρ παρθένους αἰδούμεθα ὄχλῳ πελάζειν κἀπιβωμιοστατεῖν.* Die Begründung klingt nicht besonders überzeugend. Viel natürlicher wäre es, wenn sich die Verfolgten auf ein Häuflein zusammenscharten. Aber die Teilung der Personen war nötig, da in den ersten Szenen alle Schau-

[1]) Ähnlich kündigt Danaos in den Hiketiden den Herold an: *ἴσως γὰρ ἂν κῆρυξ τις ἢ πρέσβεις μόλοι* . . . v. 727 f.

spieler gebraucht wurden: Jolaos, der Herold des Eurystheus und der athenische König Demophon treten auf. — Nachher wird Makaria durch Jolaos' Klagelaute aus dem Tempel gelockt (v. 478/9). Die andern, die drinnen sind, müssen es doch auch gehört haben; aber Alkmene durfte nicht herauskommen. Die drei Schauspieler sind schon auf der Bühne: Jolaos, Demophon und Makaria. Aus demselben Grunde darf auch Makaria von ihren Schwestern und von Alkmene nicht Abschied nehmen, weil durch die Anwesenheit des Jolaos und Demophon für Alkmene kein Schauspieler frei gewesen wäre. Nachdem Makaria beseitigt ist, kann auch Alkmene auftreten. — Der überarbeitete und beschädigte Schluß des Stückes[1]) verbietet es, aus dem Verschwinden des Jolaos sichere Schlüsse zu ziehen. Aber man darf vermuten, daß der uralte Großvater der Herakleskinder deshalb vom Dichter in die Schlacht geschickt wird, weil für ihn in den Schlußszenen kein Platz war. Sein Schauspieler sollte wahrscheinlich den Eurystheus geben. Deshalb führt er nicht, wie man nach Vers 862 erwarten sollte, selber seinen Kriegsgefangenen, den Eurystheus, im Triumph vor Alkmene, sondern stellt mit Hyllos ein Siegesdenkmal auf (v. 936/7.)

Im Orest gibt *ein* Schauspieler Elektra und Menelaos. Sie können daher nicht auf der Bühne zusammentreffen, oder wenn es doch geschieht, wie am Schluß, muß Elektra durch einen Statisten dargestellt werden. Daß Menelaos erst später kommen wird, ist schon im Prolog (v. 52 ff, 67 ff) angedeutet. Elektra muß zuvor entfernt werden, wenn er auftreten soll. Daher schickt Orest die Schwester ins Haus; da er sich wohler fühle, solle sie sich endlich die lange entbehrte Ruhe gönnen (v. 301 ff). Nach dem nötigen Zwischenraum (v. 316—355) erscheint dann Menelaos. Unterdessen ist Orest ganz allein. Er darf nicht untätig auf der Bühne herumstehen; deshalb hieß ihn Elektra sich niederlegen, um

[1]) vgl. Wilamowitz: Anal. Eur.

wenigstens den Schein der Krankheit zu erwecken (v. 311 ff). Man vermißt hier Pylades, den treuen Freund. Aber der Dichter konnte ihn noch nicht brauchen. Es waren alle Schauspieler nötig, um die Rollen des Orest, Menelaos und Tyndareos zu besetzen (v. 456 ff). Deshalb also kann Pylades erst später (bei v. 725) auftreten. Es ist auffällig, daß sich Pylades von Orest getrennt hatte. Man forscht nach dem Grunde. Aber man erfährt nur, daß er bei der Ermordung der Klytaimestra mitgeholfen hat (v. 406), und daß er jetzt wieder kommt, weil ihn sein Vater Strophios wegen der Beihilfe beim Mord verbannt hat (v. 765,67). Warum er den von den Erinyen verfolgten Freund verlassen hatte und heim nach Phokis gegangen war, danach fragt man den Dichter vergebens. Der Zuschauer wird diese Frage kaum gestellt haben, er wurde durch die aufgeregte Eile, mit der Pylades ankommt (*ἀλλ' — εἰσορῶ γὰρ . . . Πυλάδην δρόμῳ στείχοντα Φωκέων ἄπο* v. 725/6) über diese Schwäche hinweggetäuscht. Der Dichter hatte geplant, Pylades redend auftreten zu lassen, aber im Anfang konnte er ihn bei der beschränkten Schauspielerzahl nicht brauchen. Die Gründe für seine Entfernung bilden keine lückenlose Kette.

In den Hiketiden des Euripides soll Kapaneus allein von Sklaven in der Orchestra bestattet werden, die anderen Leichen wollen Theseus und Adrast zusammen abseits verbrennen (v. 935—940). Man sieht, es ist ein Grund gesucht, um Theseus und Adrast von der Bühne zu entfernen. Einer von ihren Schauspielern, oder auch beide, sind nötig für die nachher auftretenden Personen, Euadne und Iphis. Theseus hat vorher mit eigner Hand die lästige Arbeit der Aufbahrung der Leichen vollzogen und keine Sklaven zugelassen (v. 762 ff), um die Toten zu ehren. Jetzt überläßt er den Sklaven die Bestattung des Kapaneus. — Da im Schlußakte Theseus und Adrast wieder auftreten, müssen die Personen des vorhergehenden Aktes entfernt werden. Euadne springt ins Feuer; ihr Schauspieler konnte sich

in die Skene zurückziehen. Der alte Iphis, dessen Tochter den Tod in Kapaneus' flammendem Scheiterhaufen gesucht hat, läßt sich nach Hause führen mit den entsagenden Worten (v. 1107): *τί μ' ὠφελήσει παιδὸς ὀστέων θιγεῖν;* Man hätte erwartet, daß er das wirklich tut. Der Dichter verrät so, wie notwendig er den Schauspieler des Iphis im folgenden Akte braucht. Die Rollen des Theseus, Adrast und der Athene beanspruchen alle Darsteller.

Wenn der tragische Bote seinen Bericht vorgetragen hat, ist seine Aufgabe in der Tragödie erledigt: er geht einfach ab. So wenig meist sein Auftreten begründet ist, braucht es sein Abgang zu sein. Aber Euripides läßt in den Bakchen den Boten, der den Tod des Pentheus berichtet hat, sagen: *ἐγὼ μὲν οὖν τῇδ' ἐκποδὼν τῇ ξυμφορᾷ | ἄπειμ', Ἀγαύην πρὶν μολεῖν πρὸς δώματα* (v. 1148/9). Der Dichter war sich bewußt, daß der Schauspieler im Schlußakt auftreten mußte: dort sind drei Personen auf der Bühne: Agaue, Kadmos und später Dionysos. Euripides glaubt begründen zu müssen, wo es gar nicht nötig ist. Der epische Botenbericht, der hier noch mehr wie sonst an die Zuschauer gerichtet erscheint (nur der Chor ist anwesend), fällt nun einmal aus der Handlung heraus. Es sieht aus, als ob sich der Dichter selber Rechenschaft geben wollte über die Verschiebung der Personen.[1]) Er läßt uns ganz unbewußt einen Einblick tun in seine Gedankenarbeit.

Eine Ungereimtheit, die nur der beschränkten Schauspielerzahl zu danken sein kann, findet sich am Schluß des Jon. Hier machen sich Kreusa und Jon allein auf den Weg nach Athen (v. 1616). Xuthos scheinen sie ganz vergessen zu haben. Wir besinnen uns, wo er hingekommen ist. Nachdem er vom Orakel des Apoll erfahren hat, daß Jon sein Sohn sei, ist er v. 675 mit diesem abgezogen, um ein Freudenmahl zu feiern (v.

[1]) Hierfür passen die Worte des Dion von Prusa or. 52 § 11; *ἥ τε τοῦ Εὐριπίδου (σύνεσις καὶ) περὶ πάντα ἐπιμέλεια, ὥστε μήτε) ἀπίθανόν τι καὶ παρημελημένον ἐᾶσαι …*

651 ff). Nachher tritt er im Stück nicht mehr auf. Das letzte, was wir von ihm hören, erzählt der Diener, der die Entdeckung des geplanten Giftmordes berichtet. Xuthos ist weggegangen, um zu opfern und hat Jon den Bescheid gegeben, wenn er lange ausbleibe, solle er einstweilen den Freunden das Mahl zurichten: v. 1130 f.: *θύσας δὲ Γενέταις θεοῖσιν ἢν μακρὸν χρόνον μένω, παροῦσι δαῖτες ἔστωσαν φίλοις.* Die Worte zeigen deutlich, daß der Dichter die Absicht hatte, Xuthos zu beseitigen. Ein innerer Grund kann nicht vorgelegen haben. Die Handlung hätte sich wohl so einrichten lassen, daß am Schluß durch den deus ex machina alle Teile befriedigt werden und zusammen nach Hause ziehen könnten. Aber Xuthos konnte nicht mehr auftreten, die Schauspieler haben andere Rollen zu geben: Zuerst Jon, Kreusa und die Seherin (v. 1320 ff), und dann Jon, Kreusa und Athene (v. 1549 ff).

Kurzen Abschied nimmt Menelaos in der Andromache, als er sieht, daß er Peleus gegenüber nichts ausrichten kann (v. 733 ff.). Jetzt will er plötzlich nach Hause, um einen Kriegszug zu unternehmen. Es hätte die Handlung nicht beeinträchtigt, wenn er auch im zweiten Teil des Stückes dageblieben wäre; er war doch gerade deshalb gekommen, um seine eifersüchtige Tochter Hermione an Andromache zu rächen. Es wäre besser gewesen, er hätte die Rückkehr des Neoptolemos von Delphi abgewartet, anstatt Hermione einem zweifelhaften Geschick zu überlassen. An seinem Neffen Orest, der im zweiten Teil des Stückes nach Pharsalia kommt, hätte er sicher seine Freude gehabt. Aber die vielen Nebenrollen, die im letzten Teil von seinem Schauspieler gegeben werden mußten (Amme v. 802—878 oder 1008, Bote v. 1047—1165, Thetis v. 1226—1283), machten sein Bleiben unmöglich. Es ist ein ziemlich willkürlich aufgegriffener Grund, durch den Menelaos von Euripides entfernt wird.

Innerlich notwendig erscheint das Abtreten auch der Nebenpersonen bei Sophokles. In der Antigone entläßt Kreon den Wächter, der Antigone gefangen ge-

bracht hat, nachdem sie dessen Aussage durch ihr Geständnis bestätigt hat. Kreon konnte ihm keinen größeren Gefallen tun, und froh, so gut aus der lästigen Sache weggekommen zu sein, eilt er von dannen (v. 444/5: *Κρ. σὺ μὲν κομίζοις ἂν σεαυτὸν ᾗ θέλεις ἔξω βαρείας αἰτίας ἐλεύθερον.).* Der Schauspieler des Wächters mußte nachher die bei Vers 525 heraustretende Ismene geben. — Im Philoktet nähert sich Odysseus noch einmal, wie er Neoptolemos den Bogen an Philoktet zurückgeben sieht (v. 1293), und erhebt Einspruch. Sobald Philoktet die Stimme des Totfeindes erkannt hat, richtet er voller Wut den Pfeil gegen ihn. Daß sich da Odysseus schleunigst aus dem Bereich des Bogens zurückzieht, ist sehr natürlich. Herakles, der als deus ex machina bei v. 1409 erscheint, beanspruchte den dritten Schauspieler. — Im Oidipus auf Kolonos verspricht der Chor dem Greise seinen Beistand, wenn er die Eumeniden zuvor versöhne, die er durch Betreten ihres heiligen Bodens erzürnt habe (v. 491/2). Oidipus, der blinde, schwache Greis, kann es selber nicht tun, Antigone bleibt bei dem hilflosen Vater; so übernimmt es Ismene, das Opfer im Haine darzubringen. Sie geht mit v. 509 ab, v. 549 kommt Theseus. Das Opfer, um dessentwillen Ismene vom Dichter entfernt wird, scheint langer Hand vorbereitet (v. 36 ff). Es ergibt sich aus dem Stück mit innerer Notwendigkeit. Die Verletzung des Heiligen erheischt Sühne. Und doch hat hier Sophokles nur ein Motiv ausgenutzt, das er zu höherem Zwecke eingeführt hatte. Oidipus sollte ja auf dem geweihten Boden der Eumeniden Erlösung und Frieden finden (v. 87 ff). Ungezwungen und mit innerer Notwendigkeit ergibt sich alles aus dem einen Motiv. Das ist die *διασκευὴ τῶν πραγμάτων ἀρίστη καὶ πιθανωτάτη,* die Dion von Prusa am Philoktet des Sophokles rühmt (or. 52, § 15).

Im Aias aber steht Sophokles, wie wir oben schon sahen, noch nicht auf der Höhe des technischen Könnens. Teukros durfte im Anfang des Stückes noch nicht auf-

treten, weil seine Rolle und die des Aias in der Hand *eines* Schauspielers vereinigt waren. Er mußte daher auf einem Beutezug abwesend sein. Dem zurückgekehrten Teukros gibt Kalchas in der Feldherrnversammlung den Rat, Aias in seinem Zelt bewachen zu lassen, um ein Unglück zu verhüten. Aber Teukros eilt nicht selbst zu Aias, obwohl es die Gefahr erforderte, und obwohl er am meisten Einfluß auf Aias hätte, sondern er schickt einen Boten. Der Dichter selber war sich dieser Unwahrscheinlichkeit wohl bewußt. So fragt Tekmessa, wo Teukros bleibe (v. 797), und schickt nach ihm (v. 804). Man versteht das Ausbleiben des Teukros nur, wenn man bedenkt, daß er und Aias einen gemeinsamen Schauspieler hatten. — Vielleicht ist es doch möglich, daß der Selbstmord des Aias, wie der Scholiast zu v. 815 angibt, auf der Bühne stattgefunden hat. Es spricht dafür, daß Tekmessa ihn mit einem großen Tuche vollständig verhüllt, so daß er auch für den Chor *οὐ θεατός* ist (v. 915/6), und daß Teukros erst bei v. 974 kommt. Offenbar konnte der Schauspieler des Aias sich unter dem Schutze des großen Tuches auf irgend eine Weise entfernen (aber wie, weiß ich nicht). Es würde so vermieden, daß zweimal das Ekkyklema nötig ist, wie Bethe annimmt (Prolegomena, S. 128).

Welchen Einfluß die beschränkte und fest bestimmte Zahl der Schauspieler sogar auf die Gestaltung der Sage in der Tragödie haben konnte, zeigt der Herakles des Euripides. Der Dichter ist hier von der überlieferten Sage abgewichen, indem er Megara mit ihren Kindern sterben läßt. Der Mord der Megara „ist überhaupt in keiner von Euripides unbeeinflußten Überlieferung vorhanden" (Wilamowitz Herakl. I[1]. p. 323.) Mag es auch sein, daß es innere Gründe dem Dichter nahe legten, Megara mit ihren Kindern fallen zu lassen, wie es Wilamowitz erklärt (S. 359 f.), so glaube ich doch, daß den Ausschlag bei ihm die Überlegung gab, daß ihm nur 3 Kräfte zur Aufführung des Stückes zu Gebote stehen würden. Als

er das Ganze ausarbeitete, hatte er von vornherein die Absicht, Theseus im 2. Teile des Stückes auftreten zu lassen. Das zeigen die Verse 618—621. Die 1. Hälfte der Tragödie hat 3 Hauptpersonen: Amphitryon, Megara und (Lykos-) Herakles. In der 2. Hälfte tritt für Megara Theseus ein, sonst sind es dieselben Personen. Sowie nun Euripides die Absicht hatte, Theseus einzuführen, mußte Megara entfernt werden. Da war es das einfachste, wenn sie mit ihren Kindern starb. — Im Herakles spielt derselbe Schauspieler erst die Rolle der Megara, dann die des Theseus. Euripides liebt es, die Rolle der Frau und des Mannes in der Blüte der Jahre *einem* Schauspieler zu geben. Alkestis und Herakles in der Alkestis, Phaidra und Theseus im Hippolytos, Megara und Theseus im Herakles werden immer von *einem* und demselben Schauspieler gegeben. Vielleicht hat Sophokles dieses Verfahren in den Trachinierinnen von Euripides übernommen; dieses Stück ist auch im Aufbau den angeführten Euripideischen Tragödien ähnlich, da derselbe Schauspieler *zuerst* in der Rolle der Deianeira, nachher als Herakles auftritt (vgl. Euripides Hippolytos: Phaidra, Theseus). Aber Sophokles hat Ähnliches schon im Aias, wo er Odysseus und Tekmessa demselben Schauspieler zuteilt. Doch weisen diese beiden letzten Stücke in sofern einen Unterschied von den früher genannten auf, als die männliche und die weibliche Rolle öfter mit einander wechseln. — Übrigens zeigt auch die Szenenfolge im 1. Teil des Herakles, wie sehr der Dichter bei der Gestaltung der Handlung auf die Zahl seiner Schauspieler und die Verteilung der Rollen Rücksicht nehmen mußte. Vier Personen beschäftigt die 1. Handlung (der ganze Herakles zerfällt in 2 fast selbständige Teile): Es sind Amphitryon, Megara, Lykos und Herakles; nur 3 Schauspieler hat der Dichter. Lykos und Herakles sind beide, aber nie gleichzeitig, mit den 2 anderen Personen zusammen auf der Bühne, sie selber treffen sich nie auf der Bühne. Also spielt *ein* Schauspieler Lykos und

Herakles. Lykos kehrt (v. 335) nach Hause zurück (nicht in die *σκηνή*: sie ist das Haus des Herakles) und kündigt an, er werde wieder kommen, sobald Amphitryon, Megara und ihre Kinder den Todesschmuck angelegt hätten. Erst v. 701 kommt er zurück. Inzwischen ist Herakles dagewesen. Er will v. 566 ff. wie es seiner stürmischen Natur entspricht, sofort zum Palaste des Lykos, diesen zu erschlagen. Das könnte nun wirklich so vor sich gehen, und ein Bote könnte den Tod des Lykos berichten. Aber Lykos hat ja versprochen, noch einmal zu kommen; und außerdem wollte der Dichter die Sache dramatischer gestalten und wollte den Mord Augen und Ohren des Publikums so wahrheitsgetreu vorführen, als es die attische Bühnentechnik erlaubte. Es wäre viel natürlicher, entspräche viel besser dem Charakter des Lykos, und trüge nicht zuletzt bedeutend zur Erhöhung der Wirkung bei, wenn Lykos, wie er v. 334/5 angekündigt hatte, bald käme,[1] etwa nachdem die Begrüßungsszene zwischen Herakles und den Seinen vorbei ist. Herakles könnte nun den Lykos ins Haus treiben (wenn ein Mord auf der Bühne aus ästhetischen oder vielleicht richtiger aus technischen Gründen unmöglich war), wie Orest den Aigisthos bei Sophokles, um ihn dort zu ermorden. Aber das war für den Dichter unmöglich, er hätte dann einen vierten Schauspieler gebraucht. Wenn Lykos noch einmal kommen sollte, mußte Herakles zuvor entfernt werden. Herakles befolgt also den Rat, den ihm der Dichter durch den Mund des Amphitryon gibt (v. 599/600); er geht in sein Haus, um die Götter des heimischen Herdes zu begrüßen. Er verweilt auffällig lange im Haus beim Gebet (von Vers 637 ab.) Als dann Lykos endlich wiederkommt (v. 701), tritt sofort auch Amphitryon aus dem Haus, scheinbar zufällig, in Wirklichkeit *ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ κεκελευσμένος*. Lykos

[1] Als er v. 701 ff endlich kommt, tut er so, als ob *er* ganz rechtzeitig käme, und als ob Amphitryon der Säumige sei. Das ist ein Trick des Dichters.

durfte ja weder rufen, noch einen Diener hineinschicken, sonst müßte Herakles herauskommen, und der kann nicht. Lykos wird nun von Amphitryon mit List ins Haus gelockt, und dort drinnen kann er endlich von Herakles erschlagen werden. Da der Dichter aus technischen Gründen den Mord nicht auf der Bühne vor sich gehen lassen kann, strebt er danach, trotzdem der Wirklichkeit möglichst nahe zu kommen. Man hört die Schreie des zu Tode getroffenen Lykos von innen. Diese ganze künstliche Szenenführung, diese Umwege waren nötig, weil für Herakles ein vierter Schauspieler fehlte. Es mußte ein Zusammentreffen zwischen Herakles und Lykos auf der Bühne vermieden werden, und es sollte doch die höchst mögliche Wirkung erreicht werden. Aber es geschieht alles nur so, weil es der Dichter so will, man sieht überall seine ordnende Hand durch.

Von Euripides ist, wie uns die zeitgenössische Komödie lehrt, vieles in der Tragödie geneuert worden. Er hat auch auf dem Gebiete der Bühnentechnik Neuerungen eingeführt. Denn wahrscheinlich — soviel wir wenigstens aus den erhaltenen Tragödien schließen können, — ist es seine Erfindung, Kinder in der Tragödie redend auftreten zu lassen, und zwar auf die Art, daß der Schauspieler hinten in der σκηνή sang oder sprach, während das Kind vor dem Bühnenhaus die Gesten dazu machte. Man wird sich zu denken haben, daß der Schauspieler bei Kinderrollen (wie auch bei Frauenrollen) seine Stimme verstellte. (vgl. Quint. inst. or. I. 11. 1. B. Warnecke. Die Vortragskunst der röm. Schauspieler N. Jahrbb. f. d. kl. Alt. 21. 1908, S. 709). Wenn nun das Kind seinen Platz unmittelbar vor der Tür der Skene angewiesen bekam, hinter der der Schauspieler sprach, so war die Täuschung ziemlich vollkommen.[1]) Wer auf der Bühne sprach, das konnte man vom Zuschauerraum aus wegen der Masken doch wohl oft nur aus den dazugehörigen Gesten und

[1]) In der σκηνή wurden die Hilferufe bei Mordszenen gesprochen: sie waren auch im Zuschauerraum vernehmbar.

aus dem Sinn der Worte schließen. Diese Neuerung des Euripides hat vielleicht Sophokles im Oidipus auf Kolonos sich zu Nutze gemacht, indem er am Schlusse Ismene auf solche Art singen läßt (s. o. S. 23 24). — Vielleicht ist Euripides noch eine zweite Erfindung auf diesem Gebiete zuzuschreiben, die ihm dann auch Sophokles in seinem letzten Stücke nachgemacht zu haben scheint. Im Beginn der Phoinissen ist die Einwirkung des Dreischauspielergesetzes, oder vielmehr der damit eng verbundenen Rollenverteilung, so deutlich, daß man schon im Altertum darauf aufmerksam geworden ist. Kaum ist Jokaste, die den Prolog gesprochen hat, bei v. 87 in den Palast abgegangen, so erscheint auf dem Dache der Pädagoge (v. 88). Er spricht zurück ins Haus hinein zu Antigone, der die Mutter erlaubt hat, von den Zinnen des Palastes aus das Argiverheer zu sehen. Sie darf aber nicht eher heraustreten, als bis der Pädagoge nach allen Seiten ausgespäht hat, ob auch niemand in der Nähe ist, damit weder er noch Antigone in böses Gerede kommen (v. 92—99). Erst bei v. 100 etwa tritt dann auch Antigone heraus. Das Motiv ist so gesucht, daß man leicht merkt, daß der Dichter es nur eingeführt hat, um für etwas Zeit zu gewinnen. Was der Dichter damit bezweckt, hat der Scholiast (zu v. 93) erkannt (oder richtiger seine Gewährsmänner): *ταῦτα μηχανᾶσθαί φασι τὸν Εὐριπίδην, ἵνα τὸν πρωταγωνιστὴν ἀπὸ τοῦ τῆς Ἰοκάστης προσώπου μετασκευάσῃ· διὸ οὐ συνεκφαίνεται αὐτῷ Ἀντιγόνη, ἀλλ' ὕστερον.* Diese Angabe des Scholiasten zeigt, wie berechtigt es ist, aus dem Aufbau der griechischen Tragödie selbst Rückschlüsse zu machen auf die Zahl der Schauspieler und die Verteilung der Rollen. Euripides hat offenbar beabsichtigt, die Bravourarien der Jokaste (v. 302 ff) und der Antigone (v. 103 ff, 1485 ff, 1710 ff) von dem Hauptschauspieler singen zu lassen. Antigone muß nach der Teichoskopie brav zu Hause bleiben: so belehrt sie der Pädagoge (v. 193 ff). Sie kommt auch wirklich nicht eher wieder zum Vorschein, als bis sie

gerufen wird (v. 1264 ff). Aber wer sie herausruft ist — Jokaste. Beide unterhalten sich darauf in lebhaftem Dialog (v. 1270—1282). Wir sahen aber doch vorhin erst, daß der Dichter beide Rollen *einem* Schauspieler gegeben hat. Es konnte also nur der eine der 2 anderen Schauspieler (nicht der des v. 1263 abgegangenen Boten), in dieser kurzen Szene die Antigone spielen. Das ging umso eher, als man die Stimme der früheren Antigone von v. 192 her wohl kaum noch im Gedächtnis hatte. Außerdem hatte sie in der Teichoskopie nur gesungen und als sie später nach der in Frage stehenden Szene wieder auftritt (v. 1485 ff), singt sie auch, während sie in jener Szene spricht. So wäre es leicht möglich, daß vorher und nachher der Protagonist auch die Rolle der Antigone übernimmt, die paar Sprechverse der Antigone dazwischen aber einem anderen Schauspieler zuzuteilen sind. Die episodenhafte Handlung und die beschränkte Zahl der Schauspieler machte einen solchen Ausweg nötig.

Vielleicht hat nun auch Sophokles in einem ähnlich episodenreichen Stück, dem Oidipus auf Kolonos, nach dem Vorbilde des Euripides von diesem Mittel Gebrauch gemacht.[1]) Die 3 Schauspieler sind (— v. 509) für die Rollen des Oidipus, der Antigone und der Ismene verwandt. Ismene wird bei v. 509 entfernt, ihr Schauspieler gibt von v. 559—667 den Theseus. Nachdem er weggegangen ist, singt der Chor ein Lied, dann kommt bei v. 720 Kreon heran. Oidipus und Antigone sind unterdessen immer auf der Bühne geblieben, also kann nur der Schauspieler des Theseus für die Rolle des Kreon in Betracht kommen. Kreon läßt bei v. 847 Antigone abführen. Daß Antigone hier schon entfernt wird, hat gewiß seine Bedeutung. Denn 40 Verse weiter (v. 886) kommt Theseus. Wenn also nicht ein 4. Schauspieler für Kreon vorhanden war, so mußte nun der Schauspieler

[1]) vgl. K. Fr. Hermann: distr. pers. p. 42/3.

der Antigone aushilfsweise für die Rolle des Theseus einspringen, dessen Schauspieler in dieser Szene den Kreon spielt. Es handelt sich hier im Vergleich zu der kurzen Szene in den Phoenissen allerdings um eine recht lange Szene (v. 886—1043). Aber gegen die Annahme eines 4. Schauspielers sprechen die stärksten Bedenken. Wenn Sophokles hier wirklich einen 4. Schauspieler eingeführt hätte,[1]) so hätte das unbedingt einen Nachhall in den Scholien oder in der Literatur überhaupt erwecken müssen. Auch an ein *παραχορήγημα* wird man kaum denken können. Wo das Wort in den Tragödienscholien gebraucht wird, dient es gerade zur Bezeichnung stummer Personen (Schol. Aisch. Prom. 12: *ἐν παραχορηγήματι αὐτῷ εἰδωλοποιηθεῖσα Βία*, Schol. Aisch. Eumen. 573: *ἐν παραχορηγήματι αὐτῷ εἰσιν οἱ Ἀρεοπαγῖται μηδαμοῦ διαλεγόμενοι.*) Da sich die Aischylosscholien (cod. Mediceus) auch sonst durch Güte, gerade bei bühnentechnischen Fragen, auszeichnen, wird man ihnen wohl den Vorzug geben vor den unklaren Angaben des Proklos über das *παραχορήγημα: εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα ὀνομάζεται.* Nach meiner Ansicht ist *παραχορήγημα* alles, was über das gewöhnliche Maß der *χορηγία* hinausgeht,[2]) also besonders die Stellung der Statisten. Ein *παραχορήγημα* im Sinne des Proklos wäre dasselbe wie ein 4. Schauspieler (*εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής . . .*) und von einem solchen hören wir außer bei Proklos nirgends etwas und Aristoteles wird es wohl besser gewußt haben. Man kann auch nicht sagen, daß es im Oidipus auf Kolonos ein einzelner Ausnahmefall wäre, den Aristoteles infolgedessen übergehen konnte. Denn der Zufall will es, daß man nach der gewöhnlichen Rollenverteilung auch im Rhesos, der in spätere Zeit gehört, mit drei Schauspielern nicht auskommt.[3]) Sophokles hatte also

[1]) K. Fr. Hermann: de distrib. pers. 42 verteilt alle Rollen unter 3 Schauspieler. Dagegen A. Müller Bühnenalt. S. 175. Anm. 4.

[2]) Choregie bedeutet vor allem Stellung des Chores, vergl. u. S. 139.

[3]) vgl. Wilamow. Herakl. S. 41. Anm. 81

mit seiner angeblichen Neuerung Schule gemacht. Eine so wichtige Neuerung konnte kaum spurlos in der Literatur untergehen. Vielmehr wird man zugeben müssen, daß ein und dieselbe Rolle in verschiedenen Szenen unter dringenden Umständen auch von 2 verschiedenen Schauspielern gespielt werden konnte. Maske und Kostüm und ein großes mimisches Talent der Schauspieler wird auch das möglich gemacht haben, so sehr sich unser Gefühl dagegen sträubt. Listmann (S. 89) zeigt, wie im Rhesos die Rollen sich auf 3 Schauspieler verteilen lassen. Die Schwierigkeit liegt in der Szene, wo Odysseus, Diomedes und Athene auf der Bühne sind, und wo dann Alexandros hinzutritt (v. 642). Aus der Anlage des Zwiegesprächs muß man annehmen, daß Odysseus bei v. 625 abgeht, denn nachher spricht er nicht mehr und wird auch von den Sprechenden, Athene und Diomedes, nicht berücksichtigt. Bei v. 642 tritt Alexandros auf, dargestellt vom Schauspieler des Odysseus; Diomedes ist bei v. 637 ebenfalls abgetreten. Es folgt eine kurze Szene zwischen Athene und Alexandros (v. 642–667). Nach dem Abgang des Alexandros (v. 667) redet Athene sogleich den Odysseus an (v. 668). Der Schauspieler des Odysseus-Alexandros hat nach v. 667 also keine Zeit, sich wieder in Odysseus zurückzuverwandeln. Da man mit 3 Schauspielern auskommen muß, so muß der Schauspieler des Diomedes von v. 668–691 den Odysseus spielen. Diese Annahme bestätigt sich, denn Diomedes ist in dieser Szene stumm, wird also von einem Statisten dargestellt. — Es besteht aber ein wesentlicher Unterschied in dem Verfahren der Dichter des Oidipus auf Kolonos und Rhesos im Vergleich zu dem des Euripides in den Phoinissen. Euripides wollte die beiden Hauptrollen von seinem Protagonisten gespielt haben; man könnte in den Phoinissen die Rollen auch so unter die 3 Schauspieler verteilen, daß die Spaltung der Rolle der Antigone vermieden würde. Im Oidipus auf Kolonos und Rhesos dagegen ist die Verteilung der einen Rolle

auf 2 verschiedene Schauspieler nur zugelassen, um einen 4. Schauspieler zu vermeiden. Bei großer Personenzahl und lebhafter Handlung mußte der Dichter wohl auch einmal zu solchen Aushilfen greifen. An sich verschlüge es nicht viel, wenn Sophokles wirklich im Oidipus auf Kolonos den 4. Schauspieler eingeführt hätte. Für die klassische Tragödie im Ganzen hätte das gar keine Bedeutung, da der Oidipus auf Kolonos seiner Abfassungszeit nach das jüngste Stück ist,[1] abgesehen vom Rhesos. Aber das Fehlen jeglichen Zeugnisses verbietet es, an die Einführung eines 4. Schauspielers zu denken, eine Neuerung, die für die dramatische Technik der späteren Tragödie von der größten Wichtigkeit gewesen wäre. Unser erster Zeuge spricht zu offensichtlich dagegen: *καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν;* und nun zählt Aristoteles die Wandelungen auf, die die Tragödie durchgemacht hat: die Vermehrung der Schauspieler hat ihre Grenze erreicht durch die Einführung des dritten.

Am unmittelbarsten und unverfälschtesten sprechen die stummen Zeugen aus dem Altertum zu uns: die bildlichen Darstellungen. Die berühmte Neapler Satyrvase[2] bietet eine Darstellung des gesamten Personals eines Satyrspiels. Zu beiden Seiten des Mittelstücks, das Dionysos mit Ariadne auf einer Kline gelagert und daneben wohl die Skene in Person darstellt, stehen die drei Schauspieler. Links wahrscheinlich ein Barbarenkönig, rechts zunächst mit Keule und Löwenfell Herakles, dann der *πάππος Σειληνός*, durch das enganschließende mit Zotteln besetzte Gewand, durch *παρδαλῆ* und Stab kenntlich. Die drei Schauspieler heben sich durch die tragische Maske und ihr Köstüm deutlich ab von den Choreuten, die durch

[1] Vgl. A. Mayr: Comment. phil. Monac. 1891

[2] Joh. v. Prott: Schedae philologae Hermanno Usener oblatae (Bonn 1891, p. 47 ff.); Wiener Vorlageblatter E. VII VIII; Monum. dell'Instit. archel. Rom vol. III. tab. 31.

die Satyrmaske und den Lendenschurz mit den üblichen Attributen deutlich als Satyrn gekennzeichnet sind. (Vielleicht darf man in dem unten rechts stehenden Satyr, der durch die Maske als solcher charakterisiert ist, aber den Schauspielerchithon trägt, den Chorführer erblicken.) Das einzige Satyrspiel, das wir kennen, ist der Kyklops des Euripides. Dies Stück hat vor allen Tragödien die Eigentümlichkeit voraus, daß nur drei Rollen darin vorkommen; es ist also für jede Rolle ein besonderer Schauspieler da. Aber das ist nur Zufall, durch die Besonderheit des Stoffes bedingt, denn daß in dem Stück, dessen Personal auf der Satyrvase dargestellt ist, mehr als drei Personen auftraten, zeigt die weibliche Maske, die die „Skene“, auf dem Fußende der dionysischen Kline sitzend, in die Höhe hält. Nach Protts hübscher Vermutung ist dies sogar die Maske der Hauptheldin des Stückes, der Hesione. Ganz offensichtlich ist der Maler bestrebt, alle an der Aufführung beteiligten Personen bis zum letzten Choreuten und Flötenspieler im Bilde zu verewigen. Hätte es 4 Schauspieler gegeben, so würde die Hesione nicht nur durch die Maske repräsentiert werden. Wenn ein Stück wie die Alkestis mit ihren neun Rollen an Stelle eines Satyrspieles aufgeführt werden konnte, so beweist das, daß das Satyrdrama denselben Bedingungen unterworfen war wie die Tragödie.

Aber wir haben auch für diese selbst ein zuverlässiges Zeugnis; das ist das Schauspielerrelief aus dem Piraeus,[1]) das in die Zeit um 400 v. Chr. gehört. Die drei links stehenden Personen erweisen sich durch den langen Schauspielerchithon als tragische Schauspieler. Die beiden ersten haben die Maske in der Hand, der dritte trug sie wohl aufgesetzt (vgl. Robert, Hermes XXII. S. 336), aber sie ist mit dem abgebrochenen

[1]) Robert, Ath. Mitt. VII. (1882) S. 389 ff. Tf. XIV. — Maaß, Arch. Jahrb. XI. (1896) S. 104. — M. Bieber, Dresdener Schauspielerrelief (Bonn, 1907). S. 23.

Kopfe verloren gegangen. Es sind die bei einer Tragödienaufführung zusammenwirkenden Schauspieler, die diese Relieftafel gestiftet haben.[1])

Im vierten Jahrhundert v. Chr. begann die Produktion auf dem Gebiet der Tragödie zu erlahmen. Häufig wurden, wie die Didaskalien lehren, alte, „klassische" Stücke neu aufgeführt. Je mehr das Interesse für den Dichter zurückging, desto lebhafter wurde es für die Schauspielkunst: *ἐκεῖ (ἐν τοῖς ἀγῶσι) μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί.* (Aristot. Rhet. III. 1.) Das vierte Jahrhundert ist die Zeit der Bühnensterne. Aber trotz dieser Blüte der Schauspielkunst, trotz alles Realismus in der Darstellung[2]) hat man auch jetzt noch mit nur drei Schauspielern aufgeführt, wie aus den Bezeichnungen *πρωταγωνιστής, δευτεραγωνιστής, τριταγωνιστής* hervorgeht. Wenn man auch jetzt nicht die Schauspielerzahl vermehrte, wo es doch die Nachblüte Athens im 4. Jahrhundert eher erlaubte als die Zeit der Not im peloponnesischen Krieg, so beweist das, daß man im Banne der Tradition der großen klassischen Zeit stand. Früher hatte man nur den *ὑποκριτής* gekannt, den Hauptschauspieler, der sich um den Preis bewarb; die zwei untergeordneten Schauspieler waren unbedeutende Größen. Jetzt erwacht auch die Anteilnahme an ihnen. Sie schafft ihnen die Namen *δευτεραγωνιστής* und *τριταγωνιστής*,[3]) neben dem *πρωταγωνιστής*, der aber auf den offiziellen Siegerlisten immer noch einfach *ὑποκριτής* heißt. Wäre der Tritagonist nicht der *ἀδοκιμώτατος τῶν ὑποκριτῶν*[4]) gewesen, so wäre der Spott des Demosthenes gegen den Tritagonisten Aischines unverständlich, so hätte der Komiker Antiphanes (Kock II. S. 102) keinen „Tritagonisten" geschrieben, sondern einen „Tetartagonisten" oder etwas derartiges. Das Fehlen einer solchen Bezeichnung ist auch ein Beweis.

[1]) Über Tragödienaufführungen im Piraeus vgl. Rohde Kleine Schriften II 422 (= Rhein. Mus. 38 (1883), S. 289).

[2]) A. Müller: Bühnenalt. S. 200/1.

[3]) Rees S. 31 ff, Müller S. 180 ff.

[4]) Bekker Anecd. Graec. p. 309. 32.

Es ist kein Zweifel mehr möglich; das Dreischauspielergesetz hat bestanden. Die Betrachtung einzelner Szenen wie der Komposition mancher Tragödien im Ganzen hat ergeben, daß die griechische Tragödie sich nicht frei entwickeln konnte, „following the feeling for the beautiful“,[1]) und daß sie nicht nur dem ästhetischen Gefühl der Dichter ihre klassische Einfachheit zu danken hat, sondern daß in Wirklichkeit „purely technical prescriptive laws“ eine große Rolle in ihrer Entwicklung gespielt haben (Rees S. 22).

Es bleibt zum Schluß die schwierige Frage, warum der attische Staat seinen großen Tragikern solche Beschränkungen auferlegt hat. Es hat offenbar eine Reihe von Umständen zusammengewirkt. Da ist vor allem andern in Betracht zu ziehen, daß die Tragödie ein Teil des Kultes war, und daß sie als solcher dem Staat mit seinem Gesetzesapparat unterstand. Er übertrug die Stellung des kostspieligen Chores, die Choregie mit allen Nebenleistungen, einem reichen Bürger. Es war eine *ἐγκύκλιος λειτουργία* wie die *γυμνασιαρχίαι* und *ἱερῶν περίοδοι* (Bekker Anecd. Graec. p. 250, 22, vgl. Demosth. Lept. § 21). Der Freigebigkeit des Choregen in Bezug auf Pracht der Ausstattung waren keine Grenzen gesezt.[2]) Nur die Zahl der Choreuten war festgelegt. Mit den Schauspielern hatte der Chorege nichts zu tun. Sie wurden, wie man mit Recht angenommen hat, vom Staat besoldet. Man schließt es daraus, daß die 3 Protagonisten (*ὑποκριταί*) den 3 Dichtern, nicht den Choregen zugelost wurden,[3]) und es ist auch sonst, allerdings nur schwach, bezeugt.[4]) Aber man kann das Dreischauspielergesetz nur recht verstehen, wenn man annimmt, daß der Archon die Schauspieler aus der Staatskasse zu besolden hatte. Solche jährlich wiederkehrende Ausgaben des Staates

[1]) Rees S. 22.

[2]) Ein knauseriger Chorege wird erwähnt bei Plut. Phok. 19.

[3]) Hesych., Suid., Phot. s. v. *νεμήσεις ὑποκριτῶν*.

[4]) Vit. Aeschyl. p. 123, 15 Westerm: *(ὑποκριταί), οὓς καὶ τὸ κοινὸν ἔτρεφεν.*

pflegen von vornherein gesetzlich festgelegt zu werden. Was wichtiger ist, der Staat *durfte* gar nicht dem einen Dichter mehr bewilligen als dem andern, er mußte jedem Dichter die gleiche Zahl von Schauspielern geben, um keinem einen Vorsprung zu gewähren vor seinen Mitbewerbern. Denn er veranstaltete einen Agon, und ein Wettkampf ohne gleiche Bedingungen ist ausgeschlossen. Darum wurde jedem Dichter eine bestimmte, gleiche Anzahl von Schauspielern, wie von Choreuten zugewiesen. Innerhalb derselben Schranken, mit den gleichen Waffen maßen die zum Wettkampf Zugelassenen ihre Kräfte, und die Preisrichter bestimmten den Sieger. Wenn eine Vermehrung des Personals nötig war, so mußte sie wohl beim Staate beantragt werden. So wurde auf Antrag des Sophokles die Zahl der Schauspieler von zwei auf drei, die der Choreuten von 12 auf 15 erhöht (Suidas s. v. *Σοφοκλῆς*). Je nach seinem Können nutzte jeder Dichter die ihm zu Gebote stehenden Mittel nach Kräften aus. Als die Tragödie reif war zur Einführung des 4. Schauspielers,[1]) da waren die Zeitumstände nicht günstig. Die Finanznot des Staates im peloponnesischen Krieg warf ihre Schatten auch auf die staatlichen Spiele. Während sonst fünf Komödien zum Agon an den Dionysien zugelassen wurden, beschränkte man ihre Zahl in dieser Zeit auf drei (vgl. A. Körte, Rhein. Mus. 60 (1905), S. 428). So versteht man es, daß der Staat die Ausgaben für die Tragödie durch Vermehrung der Schauspieler nicht erhöhen konnte. Außerdem mag noch ein innerer Grund mitgesprochen haben. Wenn Aristophanes von den Acharnern bis zu den Fröschen alle Neuerungen des Euripides mit Spott verfolgt, wenn er in den Fröschen Aischylos als Sieger aus dem Agon mit Euripides hervorgehen läßt, so bringt er die Ansicht vieler denkenden Männer im Staate zum Ausdruck, derselben Männer, die den für den toten Aischylos so einzigartig ehrenden

[1]) Vor allem der Orestes des Euripides, der i. J. 408 aufgeführt wurde.

Volksbeschluß durchbrachten, „daß seine vor langen Jahren aufgeführten Tragödien mit den Stücken lebender Dichter wieder in Wettbewerb treten dürften, und das zu einer Zeit, wo an tüchtigen und fruchtbaren Tragikern kein Mangel war. Dieselben Männer waren es, die als Preisricher den Euripides nur fünfmal als Sieger erklärten.[1]) Diese Männer konnten sich wohl schwerlich bereit finden, für Euripides neue Mittel, einen neuen Schauspieler, zu bewilligen, wo doch Aischylos mit drei Schauspielern oder mit noch weniger so hohe Wirkungen erreicht hatte. Die Bewunderung für das gewaltige Genie des Aischylos, der aus der *τραγῳδία* das eigentliche Drama geschaffen hatte,[2]) wurde verhängnisvoll für Euripides. Auch hier war die Tradition stärker als er.

Jedenfalls ist das Dreischauspielergesetz nur aus seiner Zeit heraus verständlich. Es hängt aufs engste zusammen mit der Entwicklung der griechischen Tragödie, mit den Verhältnissen des Theaters und mit den Zeitumständen. Der Chor wurde beibehalten, weil er zur religiösen Feier gehörte, und weil er das attische Bürgertum repräsentierte. Er mußte beibehalten werden, weil er zur Ausfüllung der Pausen nötig war, die das attische Theater nicht kannte. Da der Chor von dem bürgerlichen Choregen großen Aufwand erforderte, mußte der Staat die Stellung der Schauspieler übernehmen. Die hohen Ausgaben für den traditionellen Chor, die später manchmal sogar auf zwei Bürger verteilt wurden, machten es unmöglich, dem Bürger auch noch die Besoldung der Schauspieler aufzubürden. Die Masken und das angeblich von Aischylos eingeführte lange Schauspielergewand machten es möglich, daß ein Schauspieler in mehreren Rollen auftrat. Da der Staat einen Agon der Dichter veranstaltete, mußte er jedem der Bewerber gleiche Mittel an die Hand geben. Die Bühnen- und Dialog-

[1]) Gellius N. A. XVII. 4.

[2]) Er ist recht gewürdigt in der Vit. Aeschyl. Westerm. p. 182, 86 ff.

technik der Dichter vervollkommnete sich erst langsam, da die jüngeren Dichter fast die ganze Entwicklung der Tragödie noch einmal durchmachten.[1]) Als sie die Grenzen zu überschreiten fähig waren, verbot es die Ungunst der Zeitverhältnisse. Weil die Tragödie in allen Stücken, auch im Technischen, für klassisch und vorbildlich angesehen wurde, war sie von stärkstem Einfluß auch auf die Technik des späteren Dramas. Euripides, der den Weg von der heroischen Tragödie zum bürgerlichen Schauspiel angebahnt hatte, wurde vorbildlich für die Technik des bürgerlichen Lustspiels. — Indem man nur die äußere Form der Tragödie ins Auge faßte, ohne nach dem Grunde zu forschen, warum sie sich gerade so gestalten mußte, entstand jenes ästhetische Gesetz, daß in einer Szene nur drei Personen reden dürften. Wie sich eine nach solchen Regeln gebaute Tragödie von der attischen unterscheiden mußte, zeigen die lateinischen Tragödien des Seneca. Es reden nicht mehr als drei Personen in einer Szene,[2]) aber zur Aufführung wären oft mehr Schauspieler nötig (Rees S. 24, Anm. 3).

Das wichtigste aber ist: Die griechische Tragödie verdankt ihre **klassische Einfachheit** nicht nur ihrer inneren Entwicklung, sondern zu einem großen Teil äußeren Beschränkungen: dem *Dreischauspielergesetz*. Ensembleszenen und schneller Personenwechsel waren dem griechischen Tragiker fast ganz versagt. Daß die Fähigkeit dazu vorhanden war, ist aus der Choephorenszene zu ersehen. Bei Personenwechsel innerhalb eines Aktes mußte der Dichter immer die für den Kostümwechsel nötige Zeit in Anschlag bringen. Das Zusammentreffen gewisser Personen, die einem bestimmten Schauspieler zugewiesen waren, mußte ver-

[1]) vgl. besonders Euripides. Listmann S. 39, 40. — Damit wird es zusammenhangen, daß die erhaltenen Dramen alle aus verhältnismäßig späten Lebensjahren der Dichter stammen.

[2]) mit einer Ausnahme: Agamemnon V. Akt.

mieden werden. War es aber der Handlung wegen doch nötig, so mußte die Rolle während der betreffenden Szene einem Statisten überlassen werden. Das Schweigen der Person in einer solchen Szene geschickt zu motivieren, war schwer und ist auch selten ganz geglückt. Manchmal wurde sogar die Szenenfolge durch die beschränkte Zahl der Darsteller beeinflußt. Oft war es aus äußeren Rücksichten notwendig, Personen zu entfernen, ohne daß eine innere Notwendigkeit vorlag. Nachdem der Dichter gelernt hatte, mehr als drei Personen am Gespräch teilnehmen zu lassen, stand ihm wieder die engbegrenzte Zahl der Personen, die er in einer Szene auftreten lassen konnte, hindernd im Wege. So machte er den Chorführer zur Dialogperson. — Die drei Schauspieler waren für den Dichter das Gegebene; wenn er wollte, daß sein Stück aufführbar sei, mußte er es von vornherein dafür einrichten. Nur innerhalb dieser Grenzen konnte sich der dichterische Genius auswirken. Der größte Dramatiker war der, dem sich, gleichsam unbewußt, sein Werk eingoß in die fest und scharf begrenzte Form. Wo die Grenzlinien innerer Notwendigkeit und die äußeren Schranken in eins verliefen, da erst konnte sich das höchste Kunstwerk gestalten. — Aischylos hat von den Hiketiden und Persern bis zur Orestie in etwa drei Jahrzehnten eine gewaltige Entwicklung durchlaufen. Im Anfang versteht er es noch nicht recht, die Handlung mit seinen zwei Schauspielern in Einklang zu bringen; ganz zuletzt lernt er auch den dritten Darsteller anwenden, und mit Ausnutzung aller Mittel schafft er mit jugendlicher Kraft die dramatischste Szene. — In der Beschränkung als Meister zeigt sich Sophokles. Aber auch er war nicht als ein Vollkommener geboren. Der Aias gehört in seine Lehrjahre. Auf dem Höhepunkte seines technischen Könnens zeigt ihn der König Oidipus; im Philoktet gibt er das Muster von Selbstbeschränkung innerhalb der Grenzen, die ihm durch äußeren Zwang gezogen sind. Der äußersten Straffheit stellt er im

Oidipus auf Kolonos gegenüber Breite und lockeres Szenengefüge. Das scheint euripideischer Einfluß zu sein. Aber sein technisches Geschick hilft ihm doch noch über alle Schwierigkeiten hinweg, obwohl er oft genug in Lagen gerät, wo er sich mit der beschränkten Schauspielerzahl zurechtfinden muß. — Am wenigsten ist es Euripides geglückt, sich in die engen Schranken der Bühne zu fügen. Die Aufführung ist ihm nicht Endzweck, sondern nur Mittel zum Zwecke der Wirkung. Treffend charakterisiert ihn Aristoteles (Poet. 13. 1453 b): *ὁ Εὐριπίδης εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.* Der Schwerpunkt seines dichterischen Schaffens neigt sich so sehr nach dieser Seite hin, daß er oft der inneren Wahrscheinlichkeit Gewalt antun muß, nur um innerhalb der Grenzen zu bleiben, um die Aufführbarkeit zu ermöglichen. Mit Willkür führt er oft ein Motiv ein, um das Schweigen einer Person zu erklären, oder eine Person zu entfernen, die ihm wegen der beschränkten Zahl der darstellenden Kräfte unbequem zu werden droht. Das ist wie ein äußerer Eingriff eines Regisseurs, es fehlt die innere Notwendigkeit, mit der auch beim Kunstwerk eins aus dem anderen folgen soll. Ihn hat es, wie es scheint, am meisten bewußte Arbeit gekostet, seine Stücke bühnenfähig zu machen, sich mit der beschränkten Schauspielerzahl abzufinden.

Lebenslauf.

Am 15. Januar 1888 wurde ich, Heinrich Kaffenberger, zu Gundernhausen im Kreise Dieburg als Sohn des Lehrers Wilhelm Kaffenberger geboren. Ich bin evangelischer Konfession. Nachdem ich bis zu meinem 10. Lebensjahre die Volksschule meines Geburtsortes besucht hatte, trat ich Ostern 1898 in das Neue Gymnasium zu Darmstadt ein. Von Ostern 1907 ab widmete ich mich dem Studium der klassischen und germanischen Philologie und besuchte die Universitäten München, Berlin und Gießen. An Vorlesungen und Seminarübungen nahm ich teil bei den Herren Professoren Crusius, Drerup, Furtwängler, Paul, Riehl und Weymann in München, Dessoir, Diels, Immelmann, Ed. Meyer, R. M. Meyer, Ed. Norden, A. Riehl, Roethe, E. Schmidt, M. C. P. Schmidt, Simmel, Vahlen, U. v. Wilamowitz-Moellendorff und H. Wölfflin in Berlin, Behaghel, Groos, Immisch, Körte, Messer, Roloff, Siebeck, Süß, Walde in Gießen. Herrn Prof. Dr. A. Körte verdanke ich Anregung und Förderung der vorliegenden Arbeit.